



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



TEREZINHA PACHECO DOS SANTOS LIMA

**O AUTORRETRATO NA PERSPECTIVA
DO SISTEMA TEÓRICO DA *AFETIVIDADE AMPLIADA*:
CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA IDENTIDADE DE SUJEITOS
QUE FREQUENTAM UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL**

CURITIBA

2014

TEREZINHA PACHECO DOS SANTOS LIMA

**O AUTORRETRATO NA PERSPECTIVA
DO SISTEMA TEÓRICO DA *AFETIVIDADE AMPLIADA*:
CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA IDENTIDADE DE SUJEITOS
QUE FREQUENTAM UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Educação na
Linha de Cognição, Aprendizagem e
Desenvolvimento Humano, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Setor de Educação,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Helga Loos-Sant'Ana

CURITIBA

2014

Catalogação na publicação
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Lima, Terezinha Pacheco dos Santos

O autorretrato na perspectiva do sistema teórico da afetividade ampliada: contribuições para compreensão de identidade de sujeitos que frequentam um centro de atenção psicossocial / Terezinha Pacheco dos Santos Lima - Curitiba, 2014.

164 f.

Orientadora: Profª. Drª. Helga Loos-Sant'Ana

Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Autorretrato. 2. Autopercepção. 3. Desenvolvimento humano
4. Identidade. 5. Imagem. 6. Saúde mental. I Título.

CDD 370.15



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



PARECER



Defesa de Dissertação de **TEREZINHA PACHECO DOS SANTOS LIMA** para obtenção do Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO. As abaixo assinadas, DR^a HELGA LOOS-SANTANA, DR^a BERENICE MARIE BALLANDE ROMANELLI e DR^a TAMARA DA SILVEIRA VALENTE, arguíram, nesta data, a candidata acima citada, a qual apresentou a seguinte Dissertação: **"O AUTORRETRATO NA PERSPECTIVA DO SISTEMA TEÓRICO DA AFETIVIDADE AMPLIADA: CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA IDENTIDADE DE SUJEITOS QUE FREQUENTAM UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL"**.

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que a candidata está apta ao Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
DR ^a HELGA LOOS-SANTANA	<i>Helga Loos-Santana</i>	APROVADA
DR ^a BERENICE MARIE BALLANDE ROMANELLI	<i>Berenice Romanelli</i>	APROVADA
DR ^a TAMARA DA SILVEIRA VALENTE	<i>Tamara Valente</i>	aprovada

Curitiba, 28 de março de 2014.

Profª Drª Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação

Ao meu pai, João Feliciano Pacheco dos Santos Lima (*In Memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por seu amor e generosidade.

À minha mãe Selma, por sua disponibilidade materna.

Aos meus filhos, Ana Carolina e Luiz Fernando, pelo incentivo e compreensão.

À minha orientadora Prof^a Dra Helga Loos-Sant'Ana, por ter me aceitado como orientanda, por sua compreensão e apoio.

Às professoras Prof^a Dra Lídia Weber, Prof^a Dra Suzane Löhr, Prof^a Dra Tamara Silveira Valente, Prof^a Dra Tania Stoltz, como também ao Prof. Dr. René Simonato Sant'Ana-Loos, pelas belas aulas em que tive acesso a outros conhecimentos e lugares.

À psicanalista Dra Zelma Abdala Galesi, pela contribuição teórica na concepção da imagética, a qual ora defendo.

Ao psicanalista Dr. Leo José Pereira Cardon, pela contribuição na pesquisa clínica.

À Prof^a Dra Juana Bherta Rojas Loaysa, que através de um *encontro* de orientação em Brasília/DF, quando ainda se iniciava essa minha relação com a imagem, fez-me acreditar no que naquele momento eu apenas intuía.

Às colegas de mestrado Ana Julia Kloeppel e Rosa Bueno, pelas conversas, reflexões e apoio nos momentos mais críticos.

A todos os participantes das atividades realizadas e acompanhadas por mim no CAPS II TM, por todos os nossos encontros e mais além, aos quais verdadeiramente devo esse encontro maior, ou seja, com minha própria opacidade especular.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

sujeito indireto

Quem dera eu achasse um jeito
de fazer tudo perfeito,
feito a coisa fosse o projeto
e tudo já nascesse satisfeito.

Quem dera eu visse o outro lado,
o lado de lá, lado meio,
onde o triângulo é quadrado
e o torto parece direito.

Quem dera um ângulo reto.
Já começo a ficar cheio
de não saber quando eu falto,
de ser, mim, indireto sujeito.

(Paulo Leminski)

RESUMO

As manifestações artísticas acompanham o desenvolvimento humano desde que se têm os primeiros registros da ação humana no mundo. Esse aspecto relacional entre o sujeito e a arte se mostra como algo intrínseco à condição humana, e é por meio dessa relação que o sujeito se autopercebe em sua humanidade. Entretanto, alguns aspectos desse mesmo movimento se desenham de forma específica para cada sujeito, acolhendo o que ele tem de mais singular. O presente estudo considera que a construção da identidade do sujeito passa por identificações que implicam o si mesmo, o outro e o meio vivencial. Com a prática do autorretrato, em uma concepção ampliada, busca-se no presente estudo reconhecer indicadores da qualidade dessas interações, ou seja, de relações que permeiam a autopercepção e definem a autoimagem de sujeitos que frequentam um Centro de Atenção Psicossocial. Para sustentar a pesquisa, tem-se como base teórico-metodológica principal o Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* – STAA, que caracteriza o desenvolvimento humano através da análise inter-relacional de quatro dimensões psíquicas, representadas por quatro categorias fundamentais: *identidade* (dimensão configurativa), *self* (dimensão recursiva), *resiliência ampliada* (dimensão criativa) e *alteridade* (dimensão moduladora). A partir deste sistema, buscou-se investigar aspectos da constituição da identidade do sujeito com conflitos psíquicos persistentes e o papel da autopercepção nesse processo. Tomou-se como hipótese que a imagética do pensar, em seu aspecto relacional (do sujeito com o outro), implica significativamente nas identificações e na configuração da identidade desse sujeito. O estudo empírico se desenvolveu por meio de uma escuta qualificada e a aplicação de instrumentos relacionados às atividades artísticas, a partir do que se obtiveram resultados analisados por métodos qualitativos. Participaram do estudo 12 sujeitos do sexo feminino, entre 25 e 45 anos, que frequentam atividades artístico-culturais oferecidas no espaço do Centro de Atenção Psicossocial/CAPS II, do Sistema Municipal de Saúde/SMS de um município da região metropolitana de Curitiba (PR), região sul do Brasil. Dentre os resultados obtidos, destacou-se a importância do aspecto relacional nos processos de constituição desses sujeitos, com foco na qualidade das interações existentes em seu entorno, fator que se mostra significativo para um desenvolvimento humano satisfatório e integrado. No espaço vital que compreende os materiais, o propositos e os participantes, foram identificadas possibilidades de ressignificações subjetivas (ao nível do *self*) e identitárias, por meio de relações intrínsecas entre o sujeito e a sua visualidade. Tais relações, implicadas pelas identificações, se mostraram determinantes na imagética da identidade, bem como as relações de alteridade que permitiram redimensionar suas crenças autorreferenciadas, como também reintegrar recursos antes não disponíveis. Na concepção da resiliência ampliada, observou-se que os participantes da presente amostra se mostravam pouco resilientes; no entanto, à medida que ocorria uma remodelação de sua identidade, os participantes mostravam, também, avanços em sua capacidade de resiliência.

Palavras-chave: Autorretrato. Autopercepção. Imagem. Identidade. Afetividade Ampliada. Saúde Mental.

ABSTRACT

The artistic manifestations go along with human development since the first records of human action exist in the world. This relational aspect between the subject and the art shows as something intrinsic to the human condition, and it is through this relationship that the subject perceived himself in his humanity. However, some aspects from this same movement draw themselves in a specific way for each subject, welcoming what he has of most singular. The present study considers that the identity of the subject passes between the relationships that imply to themselves, the other and through experiential. With the practice of self-portrait, in the expanded concept, it's seek in the present study to identify the indicators of quality in this interactions; in other words, the relations that permeate self-perception and define the self-image if the subjects attending the Psychosocial Care Center. In order to sustain research, the main basis of theoretical and methodological is the Theoretical System Extended Affectivity - TSEA, that characterizes the human development through the interrelational analysis of four dimensions, which are represented by four categories: identity (configurative dimension), self (recursive dimension), alterity (modulating dimension) e resilience (creative dimension). From this system, it was pursued to investigate aspects of the constitution of the identity of the subject with persistent psychic conflicts, and the role of auto perception in this process. The hypothesis became that the imagery of thinking, in its relational aspect (of the subject with another), implies significantly in the identifications and in the configuration of the identity of this subject. The empirical study was developed by means of a qualified listener and by the application of instruments related to artistic activities, from that results were obtained analyzed through the qualitative analysis. The subjects selected for the study were twelve, between 25 and 45 years old. They are participants of the activities artistic and cultural in the space of Psychosocial Care Center, of a Municipal Health System in the metropolitan region of Curitiba(PR), Brazilian South. Between the results, its highlighted the importance of relational aspect in the process of constitution of this subjects, focusing the quality in the interactions, factor that shows significant to the development of the satisfied and integrated human. In the vital space that comprehend the materials, the proposer and the participants, possibilities of subjective (to self-level) and identity were identified, by means of intrinsic relations between the subject and his visuality. Such relations, implied by identifications, show themselves determinants in the imagery of the identity, as well as relations of alterity that allowed resize yours self-referenced beliefs, as well as reintegrate resources previously not available. In the conception of extended resilience, was observed that the participants of the present sample are showed slight resilient; however, as the remodel of their identity occurred, the participants showed also, advancements in their resilience.

Keywords: Self-portrait. Self-perception. Image. Identity. Extended Affectivity. Mental health.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – RELAÇÃO DE PARTICIPANTES	109
QUADRO 2 – ATIVIDADES E PROCEDIMENTOS REALIZADOS	115

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 S/título, Robert Morris	25
FIGURA 2 Diálogos: Máscaras Oculares, Lygia Clark	33
FIGURA 3 Retrato de Violette Heymann, Redon	38
FIGURA 4 100 Soup Cans, Andy Warhol.....	39
FIGURA 5 A Casa é o Corpo, Lygia Clark	41
FIGURA 6 Narciso, Caravaggio	43
FIGURA 7 La Reproduction Interdite, Magritte.....	45
FIGURA 8 Retrato Hélio Oiticica, Ivan Cardoso	50
FIGURA 9 Rind, Escher	53
FIGURA 10 Campo de Minas, Lygia Clark	59
FIGURA 11 Rede de Elásticos, Lygia Clark	61
FIGURA 12 Configuração da Alteridade	63
FIGURA 13 Configuração das Identificações.....	67
FIGURA 14 Identidade e Subjetividade.....	68
FIGURA 15 Abrigo Poético 3, Lygia Clark.....	73
FIGURA 16 Caminhando, Lygia Clark.....	74
FIGURA 17 Cavernas de Lascaux, Paleolítico.....	78
FIGURA 18 Vênus de Willendorf, Paleolítico	79

FIGURA 19 O Escriba sentado, escultura egípcia	80
FIGURA 20 Nefertiti, escultura egípcia	81
FIGURA 21 A Cabeça do Atleta Vencedor, escultura grega	83
FIGURA 22 Mosaico Bizantino.....	84
FIGURA 23 Noli Me Tangere, Fra Angélico	85
FIGURA 24 Detalhe das mãos, Noli Me Tangere, Fra Angélico	85
FIGURA 25 Retrato de um jovem, Botticelli	88
FIGURA 26 Retrato de uma jovem, Botticelli	88
FIGURA 27 Retratos da Infanta Margarida Tereza, Velazquez.....	89
FIGURA 28 Retratos do Infante Baltazar Carlos, Velazquez	90
FIGURA 29 Mont Sainte Victoire, Cézanne	91
FIGURA 30 Mãos Desenhando, Escher.....	92
FIGURA 31 La Reponse Imprevue, Magritte.....	96
FIGURA 32 As Meninas, Velázquez.....	100
FIGURA 33 Composição N.5, Lygia Clark	112
FIGURA 34 A Dama com Arminho, Leonardo da Vinci	119
FIGURA 35 Pintura de silhuetas	129
FIGURA 36 Duplo Casal	130
FIGURA 37 Duplo Feminino.....	132
FIGURA 38 Dupla Face	134

FIGURA 39 Autorretrato.....	135
FIGURA 40 Duplo Retrato.....	136
FIGURA 41 Autorretrato.....	137
FIGURA 42 Autorretrato.....	139
FIGURA 43 Autorretrato.....	140
FIGURA 44 Autorretrato.....	141
FIGURA 45 Cores	142
FIGURA 46 Objeto Encontrado.....	144
FIGURA 47 Instalação: Nomes em flores	147
FIGURA 48 Corpo Coletivo	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CONTEXTUALIZAÇÃO DA PERSPECTIVA EM ESTUDO.....	14
JUSTIFICATIVA	20
DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA.....	22
PRESSUPOSTOS.....	22
OBJETIVOS DO ESTUDO	23
Objetivo Geral	23
Objetivos Específicos	23
PARTE I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	24
1 O AUTORRETRATO – UM ASPECTO RELACIONAL ENTRE O SUJEITO E A ARTE.....	24
1.1 Representação Visual: o devir humano através da arte.....	24
1.2 A Imagem, uma Arqueologia de Sentidos	35
1.3 Eu, Imagem Refletida.....	44
2 VISUALIDADES DO SER – UMA DIALÉTICA INTERSUBJETIVA.....	53
2.1 Um Sentido Imantado de Ser	59
2.2 O Encontro: um atravessar de afetamentos.....	61
2.3 Tecendo o Fio Dourado da Alteridade.....	63
2.4 Identidade: na teia das identificações, um simulacro do Eu	67
2.5 O Duplo Jogo da Subjetividade	70
2.5.1 O ato como atualização de si.....	71
3 O AUTORRETRATO AMPLIADO	76
4 A IMAGEM OCULTA.....	95
PARTE II – METODOLOGIA	105
1 DELINEAMENTO DO ESTUDO.....	105
2 PROCEDIMENTOS ÉTICOS	106

3 O CAMPO DE PESQUISA E SUAS RELAÇÕES.....	107
4 PARTICIPANTES.....	109
5 APRESENTAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	110
5.1 Desenho da Figura Humana	110
5.2 Objeto Encontrado	113
5.3 Corpo Coletivo.....	114
5.4 Cadernos de Recordações ou Cadernos Metonímicos	115
6 APLICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS	115
PARTE III - ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	119
1 POR UMA ANÁLISE AMPLIADA DO SUJEITO	119
2 O PARTICIPANTE: ENTRE MÉTODOS E PROCEDIMENTOS	122
3 A FIGURA PATERNA: NA OPACIDADE DO ESPELHO	125
4 NO AVESSE DO ESQUEMA EGÍPCIO	128
5 QUANDO O FAZER IMPLICA SER	130
6 O ABANDONO DIANTE DO ESPELHO.....	139
7 DO OBJETO AO OBJETO ENCONTRADO.....	142
8 O BELO <i>HABITA</i> A RELAÇÃO	145
9 CORPO COLETIVO	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

Penso onde não existo, e existo onde não penso.
(Jacques Lacan)

CONTEXTUALIZAÇÃO DA PERSPECTIVA EM ESTUDO

Diz-se que determinados filósofos contemporâneos, como Gilles Deleuze (1925-1995) e Jacques Derrida (1930-2004), têm em suas obras uma repercussão, por vezes, mais estética do que propriamente filosófica. Isso se deve, provavelmente, a uma expressão dada por esses autores, tanto a um conhecimento bastante consistente da arte, quanto a uma consideração dos elementos plásticos do pensar. Segundo Pierre Francastel (1982, p. 3), assim como existe um pensamento matemático, há também um pensamento plástico¹. Desse modo, criar uma imagem pressupõe um processo sofisticado, não somente do pensamento, mas de todo um engendramento visual que o sujeito realiza através de seu olhar e de seu sentir. Diante disso, entende-se que os fundamentos estéticos, por meio da criação artística, colaboram de maneira considerável na elaboração de questões significativas para o ser e em sua expressão do sentido de mundo.

Em muitos locais de ensino de artes visuais, a propósito de uma concepção científica da obra de arte, a semiótica por suas características hegemônicas, é adotada como referencial conceitual. No entanto, uma epistemologia que reduz o visual e o sensível ao funcionamento informacional de signos também acaba por reduzir o entendimento das relações que perpassam o sujeito, sua singularidade e suas multiplicidades. Dessa forma, a iconologia é entendida tanto por Didi-Huberman (2005, p. 15), quanto por Francastel (1982, p. 9), como uma espécie de “camisa de força” sobre a obra de arte. Isso porque apresenta uma forte tendência a reduzir a arte a uma teoria de signos de caráter cognitivo, concebida por meio de um discurso que se circunscreve na ordem do absoluto e, principalmente, excessivamente sintática.

¹ Segundo Francastel (1982), o pensamento plástico é um pensamento que decorre de um conhecimento fundamental que atravessa ideias e comportamentos através de uma linguagem. Tal linguagem existe através de imagens e representações mentais que informam a percepção do mundo, de acordo com características intelectivas próprias.

Assim sendo, os esforços de alguns teóricos da arte em caracterizar os efeitos operados pela semiótica também se aplicam, em certa medida, à concepção dada pela fenomenologia. Considerando que, ao buscar o sentido ontológico da pintura ou da escultura, a fenomenologia atua como um processo pelo qual tudo que é informado pelos sentidos é interpretado como uma experiência da consciência; ou seja, é um fenômeno que se restringe ao nível consciente do sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 8).

No contexto do presente estudo são referenciadas pessoas que, ao chegarem a um Centro de Atenção Psicossocial², encontram-se em meio a graves conflitos psíquicos e emocionais, os quais não se solucionam apenas com experiências objetivas. Sua condição provém, em grande medida, de um conjunto de percepções apoiadas em concepções racionalistas e dicotômicas entre o que é “normal” e “anormal” que povoam o imaginário social. Frequentemente são qualificados como incapazes, justificando-se o termo pelo fato destes sujeitos não preencherem os quesitos correspondentes ao comportamento esperado e considerado, habitualmente, como correto. Um entendimento fragmentado sobre o que vem a ser um *sujeito*, na acepção plena da palavra, sustenta tais práticas e impede os técnicos que acolhem tais pessoas, mesmo em instituições que se destinam a auxiliá-las, de perceber que nessas “incapacidades” se encontram múltiplas experiências humanas, que são a própria produção do si mesmo (DIONÍSIO; YASUI, *apud* AMARANTE, 2011, p. 64).

Desse modo, no âmbito das artes aplicadas a contextos como o que aqui se explora, não se mostram suficientes as ações artísticas enquanto produções objetivas voltadas ao domínio de uma técnica ou, então, práticas corporais e atividades externas como passeios, por exemplo, ou outros passatempos, sem o alcance de algum sentido próprio e circunscrito em seu contexto existencial. Devem contar as imagens, os pensamentos, as memórias, as fantasias, os atos, etc., que não se reduzem apenas a experiências da consciência ou a comportamentos esperados e reforçados pelo grupo social, mas que constituem o sujeito em sua vivência no mundo. A relação que permeia qualquer ação direcionada não somente às pessoas que frequentam os centros de atenção psicossocial, mas a qualquer

² Rede integrada existente no Brasil de serviços voltados à saúde mental, com ênfase na base comunitária para atender as pessoas em sofrimento devido a demandas decorrentes de transtornos mentais e/ou do consumo de álcool, crack e outras drogas.

pessoa em que se pretenda contribuir com seu desenvolvimento – incluindo-se nisso as ações de caráter educativo em geral –, necessariamente deveriam levar ao encontro de sua singularidade e de seu sentido existencial.

Assim, mesmo na concepção do “pensamento plástico” corre-se o risco de, se o foco se mantiver preso a uma psicologia imediata da consciência, mais uma vez reduzir a possibilidade de uma abordagem que se sustente tanto na singularidade quanto na multiplicidade que emergem do sujeito. Defende-se, portanto, ser necessário pensar o psiquismo de maneira não dualista, como sugerem as premissas do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA) (LOOS-SANT’ANA, SANT’ANA-LOOS, 2013; 2014; SANT’ANA-LOOS, LOOS-SANT’ANA, 2013a; 2013b; 2013c; 2013d; no prelo), com dimensões integradas em uma dialética constitutiva do sujeito – sendo privilegiada a concepção de sujeito não estático, mas que se desenvolve continuamente, almejando o equilíbrio e a plenitude.

Nessa direção, Pierre Francastel (1982), originalmente vindo de uma prática sociológica, empenhou-se em desenvolver uma leitura sistemática da arte, no entanto, abstendo-se de caracterizá-la apenas pela via biográfica, bibliográfica, ou iconológica; antes, buscando delinear o aspecto relacional entre o sujeito e a arte.

Na perspectiva de um diálogo com as ciências humanas, a linguística, a semiologia e a psicanálise, e diante da necessidade de novas elaborações epistemológicas, foram concebidas acepções visando a uma abordagem ampliada nessa área (FRANCASTEL, 1982; DIDI-HUBERMAN, 2005). No surgimento desses novos modelos de produção do saber sobre a arte, houve uma conciliação da mesma no campo do estruturalismo; no entanto, essa integração se viu diluída na impossibilidade do sensível artístico frente à matematização dos sentidos. Tal restrição pode se apresentar, por exemplo, no conceito de “arte pela arte”³ quando dela escapa pela matematização o afetamento (no sentido proposto pelo STAA), no qual circulam as relações entre o sujeito e sua obra.

Assim sendo, Didi-Huberman (2005, p. 10), apontando para uma aplicação antropológica da representação e a força de uma nova filosofia da expressão imagética, lança-se na busca de instrumentos de investigação da imagem, desviando-se das apropriações iconológicas enquanto redução a um único ponto

³ Teoria que postula a autonomia da arte, isto é, a noção de que a arte deve ter como único objetivo proporcionar prazer estético, alheando-se de quaisquer outros fins ou valores.

comum. O autor procura demonstrar, assim, que a imagem revela uma organização sofisticada repleta de dobras e interstícios latentes, em uma forma dialética constituída pelos fundamentos do poder imagético. Sua busca por significantes pictóricos, sublinhando os dispositivos da representação, alterou uma aparente homogeneidade cultural da imagem. Diante disso, entende-se que é impraticável aproximar-se da imagem da arte apenas sustentando-se na idéia pierceana, ou seja, de que o real é aquilo pelo qual as informações se apresentam em um arranjo claro (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 20).

Portanto, uma concepção epistemológica que ofereça caminhos mais amplos de interpretação sobre a imagem como elemento plástico do pensar, rememorando e registrando a dimensão vivencial e visual do sujeito, deve levar em conta, necessariamente, o que o constitui e o afeta, bem como o meio que, por sua vez, é por ele afetado, conforme defende o STAA (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA; CEBULSKI, 2010). Em sua proposta epistemológica da imagem, Didi-Huberman (2005) aponta para uma “imagética sintomática”⁴ do sujeito. Ou seja, a autopercepção do sujeito não se limita apenas a uma concepção conceitual/racional de si mesmo, mas se sustenta principalmente em aspectos relacionais, ou, como defendem Loos-Sant’Ana e Sant’Ana-Loos (2013), que implicam *alteridade*. Desse modo, conforme Francastel (1982), a arte não se apresenta apenas como expressão ou catarse (embora tais processos dela façam parte), mas se associa a relações fundamentais que emergem da busca de singularidade do sujeito em meio a um mundo que se constitui pela pluralidade interacional.

A partir de tal perspectiva epistemológica e teórica, presume-se que a constituição do sujeito envolve um conjunto de processos a partir dos quais se delineia o conceito de *identidade*. A concepção do “estádio de espelho”, explorada por Wallon (2007) e também por Lacan (1998), postula que o sujeito, através do reconhecimento de sua imagem no espelho, vivencia um momento de gênese da identidade quando o eu se precipita antes de qualquer identificação. Essa questão imagética que se inicia e produz uma transformação no sujeito se estrutura por seu valor afetivo e ilusório (LACAN, 2002, p. 36).

⁴ Essa experiência sintomática, ligada à perda, implica sentir que algo nos escapa: nesse caso, “ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

De acordo com Roudinesco e Plon (1998), é em um momento posterior ao “estádio de espelho” que se dá o “*processo pelo qual o sujeito se constituirá e se transformará, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam*” (p. 363); ou seja, passando por identificações que constituirão sua identidade, o eu pelo qual o sujeito se reconhece e é reconhecido por outros. Essa interrelação de fatores constitutivos e transformadores, psicológicos e ou psíquicos, evidenciam relações de alteridade, ou seja, a existência de interações qualitativas desde a experiência mais primordial. Entende-se, ainda, que as identificações constitutivas do sujeito, a partir do abandono de investimentos prioritários nas imagens parentais e por meio da alteridade com outros de seu entorno, podem ser ressignificadas e reinvestidas como recursos psíquicos.

A presente abordagem também deriva da percepção de um aparente vínculo “afetivo” com imagens da arte, relacionadas aos relatos de histórias de vida (LIMA, 2005), onde foram identificados conteúdos relacionados à memória na concepção da *lembrança encobridora*⁵, conforme Freud (1976, p. 71). Assim, tendo em vista que as imagens da infância nos perseguem durante nossas vidas, apontando assim a utilização de representações contextualizadas com a história pessoal de cada um, alia-se a presente abordagem à concepção da *Afetividade Ampliada*, que chama a atenção para o constante afetar-se com o que o sujeito é atravessado durante todo seu percurso existencial.

Assume-se, desse modo, a concepção de desenvolvimento humano apresentada pelo Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* - STAA, como eixo norteador principal do presente trabalho, por se acreditar que a tese defendida por essa meta-teoria permite uma análise dialética e coerente do indivíduo inserido em uma referida realidade. Consequentemente, a abordagem levada para a intervenção empírica realizada no contexto da presente pesquisa buscou se articular com a referida proposta.

Ressalta-se, ainda, o papel da *autopercepção* na constituição do indivíduo por se tratar de um processo circunscrito à (auto)imagem, reiterando-se que a constituição da identidade do sujeito é um processo de afetividade, entendida em

⁵ Expressão empregada para designar uma lembrança infantil insignificante que, por deslocamento, passa a mascarar outra lembrança recalcada ou não guardada (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 467).

seu sentido mais ampliado: cada ser afeta e é afetado pelo meio no qual se insere; as identificações se estabelecem assim no psiquismo do sujeito, implicando constitutivamente em seu desenvolvimento. Isto porque se acredita que a identidade de cada sujeito é definida, em grande medida, por interações tanto pessoais quanto familiares e sociais, bem como pelo estabelecimento e continuidade dessas relações. Entretanto, trata-se de um processo que se retroalimenta, já que tais relações irão novamente reverberar em sua identidade em construção, nessa implicação constitutiva do desenvolvimento.

Embora existam avanços na investigação de alguns aspectos relevantes sobre a constituição da identidade de pessoas que são assistidas por programas de saúde mental, constata-se lacunas na produção de conhecimento teórico/prático. A literatura apresenta o que, na maior parte das vezes, resume-se a listas de classificações de patologias, com caracterizações de indicadores e/ou sintomas, sem maiores esclarecimentos sobre o desenvolvimento e a constituição da subjetividade dos sujeitos envolvidos e que permita uma fundamentação mais consistente para uma intervenção de caráter qualitativo.

Todavia, nesse estudo a identidade do sujeito busca ser entendida em sua singularidade, ao mesmo tempo que é oriunda de processos de interatividade, colocando-se a “doença” entre parênteses. Com isso, evita nominar o indivíduo como neurótico, psicótico, etc., a fim de não fixar uma identidade pré-figurada em determinada estrutura clínica – procedimento tão frequente e que comumente leva ao “esquecimento” de que cada um é uma pessoa com sua subjetividade, com seu modo de ser e, ao mesmo tempo, produto e produtor das interações que vivencia. Compreende-se, com isso, que essa postura se caracteriza por uma estratégia de ruptura com o modelo científico usual para conhecer a subjetividade humana, ao não demarcá-lo, nem rotulá-lo previamente, liberando-o dos dualismos e dicotomias (LUNA; LOOS; SANT’ANA; SILVA, 2013). Amarante (2011) destaca que o modelo tradicional termina por objetivar e coisificar tanto o sujeito como a própria experiência humana.

Considera-se, assim, que tais pressupostos são fundamentais para o desenvolvimento de uma prática vislumbrada dentro de uma perspectiva subjetivadora. Em tal concepção o profissional da saúde mental permite-se atuar como um proponente da intervenção terapêutica, colocando-se em um lugar diferente

daquele ocupado pelo técnico de caráter especialista. Dessa forma, aproxima-se do lugar do retratista – que, segundo Fabris e Kern (2006, p. 23), propõe-se a perscrutar no sujeito aquilo que se encontra enigmático ou obscuro, e não como um simples detentor do conhecimento especializado e pré-estabelecido sobre o que o outro é (ou pode vir a ser).

JUSTIFICATIVA

O interesse pelo estudo da imagem, no contexto da visualidade humana irrompeu durante a vida acadêmica desta pesquisadora (autora da presente dissertação), mais precisamente na graduação em Artes Visuais. Contudo, ao tomar conhecimento do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA)⁶ por ocasião do reingresso no meio acadêmico exatamente no momento e local em que tal teoria vem se desenvolvendo, nasceu a concepção do *Autorretrato Ampliado*⁷, já que este se fundamenta na busca de entendimento do aspecto relacional entre a arte e o desenvolvimento humano.

Quanto à prática artística propriamente dita, a pesquisadora a iniciou já na adolescência, durante as aulas de educação artística, onde, inspirada em uma imagem da arte, produziu um retrato com grossas camadas de guache puro. Neste movimento de escolha pelo retrato intitulado “Mulher lendo o livro”, que bem mais tarde foi reconhecida como sendo de Renoir, a pesquisadora já reconhecia, por essa via, por onde avançaria em sua vida acadêmica e profissional. Entretanto, algum tempo se passou até que novamente retomasse a prática artística, e somente a partir da graduação nessa área é que suas questões com a imagética da arte se imbricaram com aquelas da visualidade do sujeito.

Sua experiência em atividades com crianças, desenvolvidas no espaço escolar e em espaços culturais, relacionando as imagens da arte a suas próprias recordações, caracterizou-se por um viés afetivo em relação à imagem especular dessas crianças (FREUD, 1976; BASTOS, 2003; LACAN, 1998). Tal conceito e sua prática se mostraram uma via de acesso a uma nova proposta, que além das

⁶ Esta pesquisa conta com a autorização dos autores do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada*, Helga Loos-Sant’Ana e René Simonato Sant’Ana-Loos, relativamente ao uso do material teórico ainda em preparação para publicação.

⁷ Concepção de um autorretrato que vai além da expressão literal do rosto, mas que configura tudo o que diz respeito ao sujeito, ou seja, tudo o que lhe afeta em sua constituição enquanto indivíduo.

imagens compreendia também elementos tridimensionais, inspirados no *objeto relacional* de Lygia Clark (FABBRINI, 1994). A prática artística passou a ser, assim, aplicada e desenvolvida nesta mesma perspectiva, ou seja, buscando ressignificações pela imagem especular e memória de meninos e meninas participantes de um projeto social (crianças e adolescentes vítimas de maus tratos) (LIMA, 2012). Desse modo, o autorretrato tradicional, ao se esmerar em alcançar a dimensão contemporânea da arte e entremeando-se com outros conhecimentos acerca da subjetividade humana, passou à denominação atual e que lhe foi aqui atribuída de *Autorretrato Ampliado*.

Nesse trajeto, uma pergunta se mostrou recorrente: qual é o papel da imagem no devir humano? Qual o sentido da arte e sua relação imagética nas salas de aula, nos espaços culturais, nos projetos sociais e, no contexto atual, em um Centro de Atenção Psicossocial? E as relações com a afetividade, que dimensão é essa na constituição do sujeito?

A perspectiva de uma abordagem configurando tais relações se concretizou pela oportunidade de pesquisa no meio acadêmico e pela prática em um Centro de Atenção Psicossocial na região metropolitana da cidade de Curitiba (PR), na região sul do Brasil. Com isso, a busca de compreensão da identidade humana com o auxílio do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA) ofereceu a possibilidade de realização de um estudo que valorizasse tanto a teoria abordada, quanto a prática até então desenvolvida.

A partir dos pressupostos mencionados, defende-se que a produção de estudos esclarecendo o papel que a autopercepção, por meio das identificações e crenças de autorreferência do sujeito e seus desdobramentos ocupam na compreensão da identidade, mostra-se de considerável importância. Assim como, também, as práticas artísticas aplicadas no espaço terapêutico de um Centro de Atenção Psicossocial – CAPS II TM podem ser consideradas de grande relevância para o campo da construção de conhecimento sobre o desenvolvimento humano.

DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA

Define-se o problema que norteia a presente pesquisa da seguinte maneira:

Como o “Autorretrato Ampliado”, entendido pela perspectiva do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada*, pode auxiliar no processo da autopercepção de sujeitos que frequentam o espaço terapêutico de um Centro de Atenção Psicossocial – CAPS II TM?

PRESSUPOSTOS

Apresentam-se, a seguir, de um modo sintético, os pressupostos principais que embasam o estudo:

a) Fundamentos do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada*, como as categorias psicológicas *identidade*, *self*, *resiliência ampliada* e *alteridade*, podem ser empregados para analisar e contribuir para a explicação do fenômeno do desenvolvimento humano, incluindo a condição do sujeito com graves conflitos psíquicos;

b) A condição de sujeito com graves conflitos psíquicos tem impacto na construção de sua identidade;

c) A imagem autorreferente possui função na constituição da identidade e no desenvolvimento do sujeito com graves conflitos psíquicos, sendo que a alteridade propulsiona movimentos de atualização e oferece a este sujeito a possibilidade de construção de novos recursos psíquicos;

d) A qualidade das interações que o sujeito com graves conflitos psíquicos vivencia desde a mais tenra idade tem efeito (positivo ou negativo) na expressão de sua identidade e no processo de construção de suas crenças autorreferenciadas (referências próprias sobre si e o mundo).

OBJETIVOS DO ESTUDO

Objetivo Geral

A partir de práticas artísticas e culturais que potencializem modos de autopercepção e experiências de alteridade, conduzir participantes do espaço terapêutico de um Centro de Atenção Psicossocial – CAPS II TM a reflexões sobre si mesmos, auxiliando-os na ressignificação de suas autorreferências como meio de reelaboração da identidade.

Objetivos Específicos

- Propor atividades que produzam experiências estéticas que possam ativar e valorizar as dimensões subjetiva e coletiva da vida a um grupo de mulheres que frequenta o Centro de Atenção Psicossocial (CAPS II TM);
- Dentre as práticas artísticas aplicadas, dar especial atenção à utilização do Módulo Significante⁸, buscando engendrar a visualidade do sujeito à sua imagética especular e sintomática;
- Organizar um arquivo (caderno de recordações) com as contribuições imagéticas e gráficas que servem como indicadores da subjetividade dos participantes, as quais potencializam sua autopercepção e possíveis atualizações;
- Contribuir especialmente para o desenvolvimento da identidade e da subjetividade de tais sujeitos, auxiliando-os na promoção de interações com maior ênfase na alteridade, tomando-se como base principal os fundamentos sobre a psique humana propostos pelo Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada*.

⁸ Módulos em madeira que oferecem a imagem do contorno do corpo, possibilitando ao participante a produção do desenho corporal por meio do delineamento do mesmo. Funciona como indício da imagem corporal por meio do tracejado do contorno do módulo. Tal vestígio corporal evoca uma memória imagética do corpo apreendida pelo inconsciente do sujeito em determinado contexto de sua vida. Nesse sentido, torna-se um material significativo ao ressoar a imagem primordial do sujeito, podendo então vir a se constituir um significante, conforme entendido pela psicanálise lacaniana.

PARTE I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1 O AUTORRETRATO – UM ASPECTO RELACIONAL ENTRE O SUJEITO E A ARTE

1.1 Representação Visual: o devir humano através da arte

As discussões sobre a representação visual e o sujeito, cujo auge ocorreu no Renascimento, surgiram na Antiguidade e foram decorrentes das concepções sobre imagem e representação. Originando-se do latim *imago*, a palavra “imagem”, no mundo antigo, nomeava as máscaras de cera que eram retiradas por decalque e utilizadas para reproduzir a face dos mortos nos rituais funerários. Esse deslocamento da imagem se estendeu para muito além das relações estéticas, tornando-se imprescindível nas cerimônias fúnebres da realeza francesa, em que a imagem configurava-se em efígie, como representação do morto (DEBRAY, 1993, p. 22). Enquanto o novo rei permanecia oculto, a representação escultórica ocupava durante quarenta dias seu lugar nas cerimônias da corte. Pela representação do corpo real, o poder se mantinha mesmo com a morte do soberano e sustentava uma espécie de transferência para o que estava por vir. Acredita-se que essa forma de substituição apontou para o gênero do retrato, que se propagou no mundo moderno.

Para Didi-Huberman (2005, p. 29), *o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha*. Desse modo, a imagem se tornou um importante instrumento na distinção das relações do *duplo* (a presença e a ausência), assim como auxilia o papel da memória que busca sustentar a presença de algo que se encontra ausente. Dessa forma, como descrito acima no contexto dos rituais sagrados, a imagem se revelava como registro de cada sujeito, dos vestígios deixados por seu corpo, cumprindo também a função de ocultar ao olhar o corpo em decomposição, aliviando assim seus temores diante da finitude (DEBRAY, 1993, p. 22).

Com isso, a imagem passou a ocupar uma função de presença, do indício de que algo, de alguma forma, ainda se encontrava ali. A obra minimalista de Robert Morris (apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 130) revela a mesma intenção da máscara de cera por meio do *negativo* da forma a presença do que está ausente. Portanto, o surgimento do conceito de imagem carregava, por si mesmo, um sentido duplo: ao configurar-se passava a existir pela segunda vez, devendo mostrar ao mesmo tempo que sua similitude, sua diferença.

Nesse sentido, a prática de representar, desde o início, associou-se ao sentido de substituir algo ausente com alguma coisa presente. A concepção da imagem como imitação, então, ofereceu uma nova possibilidade frente à realidade, assumindo, portanto, a função de representá-la. Essa possibilidade se traduziu pela *mimesis*, por meio da qual o sujeito, na Antiguidade, buscava o sentido dessa falta (KERN, 2006, p. 16).

Desse modo, representar algo do presente também consiste em configurar uma identidade daquilo que é representado. Contudo, a concepção de imagem na Antiguidade seguiu direções diferentes: duas vertentes filosóficas sobre imagem e conhecimento acabaram apontando novos caminhos para a arte. A interpretação filosófica da imagem, em Platão e Aristóteles, repetindo o anseio paleolítico na tentativa de domínio da natureza, considerava a semelhança entre o modelo e a cópia como garantia de reprodução. Diante disso, na civilização grega, o critério de representação era a semelhança formal e a relação com a aparência. Segundo Kern (2006, p. 17), refletindo o conhecimento vigente, através da representação, busca-se criar a ilusão da verdade ao se vincular à reprodução do real. Nesse contexto, a criação artística era considerada não somente como produzida pelo sujeito, mas também pelos



FIGURA 1: S /TITULO, MORRIS
FONTE: Leo Castelli Galery, NY (1961)

deuses e, de certo modo, essa concepção contribuiu para o conceito de *gênio*, dado a um sujeito entendido nesse contexto.

Platão (apud KERN, 2006 p. 17) apresentava dois tipos de *mimesis*: na primeira, a ideia se plasmava a partir do modelo ideal, levando a uma realidade inteligível, ou seja, ao conhecimento da verdade e da realidade, portanto, entendida como essência. Na outra, a *mimesis* era um reflexo da realidade e imitação da aparência, pois simulando o real afetaria a alma impedindo-a de um sentido racional, uma dissimulação entendida como originária. Segundo Gombrich (1995), o filósofo referia que “*o que o artista é capaz de igualar são apenas aparências: seu mundo é o mundo da ilusão, o mundo dos espelhos que enganam o olho.*” (p. 123) Portanto, ao apresentar uma ilusão do real, acreditava-se que o que estaria mostrando seria a sua mera aparência sensível. Com isso, o pensamento de Platão já sugeria uma relação dualista, caracterizando, desde aquele período, a concepção de um sujeito dividido entre o sensível e o inteligível.

Platão, por meio desse entendimento deteve-se principalmente na poesia, apontando o poeta como dotado de um conhecimento pertencente ao domínio da razão. Parecia, assim, considerar a poesia inseparável da ordem inteligível e abstrata da linguagem. Por sua vez o trabalho do artista (como “artífice”) das artes visuais, ao reproduzir a aparência, ou seja, uma imagem pictórica, seria resultado apenas do conhecimento sensível, portanto menosprezado e considerado inferior. No entanto, esse ataque de Platão às artes visuais provavelmente ia além das relações imagéticas, envolvendo questões mais complexas, como por exemplo, suas relações políticas por uma República ideal, focado na distinção entre a verdade e a mentira (GOMBRICH, 1995, p. 135).

Aristóteles (apud KERN, 2006, p. 18), por outro lado, não considerava a pintura como mera imitação da natureza, abrindo a possibilidade para que a mesma fosse concebida não apenas como conhecimento, mas em uma concepção de experiência estética. O filósofo entendia os elementos formais da representação como resultantes dos critérios de semelhança e de harmonia. Além disso, enumerou alguns princípios que deveriam embasar a pintura indicando a distinção entre matéria e forma. Com isso, a questão da forma na representação, a partir desse pressuposto, esboça uma concepção especular, onde o sujeito contempla “um não sei que” através da forma, ao olhar algo onde ele se percebe (ARAÚJO, 1995, p.

178). Assim sendo, a forma passou a ser privilegiada na pintura e concebida como um ato intelectual; portanto, como objeto de conhecimento e, ao mesmo tempo, de experiência estética.

Posteriormente a teologia cristã, através da imagem como representação da encarnação divina, difundiu o pensamento apoiado nos dois modos de produção da imagem: ora pela similitude, ora pela diferença de natureza, visto que a criação já não era vista como uma imagem externa de seu autor. Desse modo, enfatizou a espiritualidade e os elementos simbólicos em detrimento da matéria e do corpo.

Todavia, Didi-Huberman (2013, p. 39) aponta que a história da arte fracassou em compreender a imensa multiplicidade das criações feitas pelo sujeito quando buscava integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível em detrimento da latência imagética. Em suas pesquisas sobre a obra do pintor pré-renascentista Fra Angélico, Didi-Huberman (2013, p. 38) compreende que não foi a visibilidade do visível que os primeiros cristãos reivindicaram, pois isso é aparência, e portanto, idolatria; mas a *visualidade como algo que transcende o aspecto visual das coisas*.

Contudo, frente ao pensamento antropocêntrico, o teocentrismo medieval se esvaneceu diante da intenção do sujeito que, objetivado em relação à natureza, buscava desvendá-la (KERN, 2006, p. 19). Com isso, no Renascimento a concepção de criação artística e, conseqüentemente, o estatuto do artista com mero artífice passou a ser reavaliado e a imagem ou representação recebeu uma nova atribuição, passando a ser concebida, então, como arte liberal.

A partir disso, os artistas começaram a reivindicar o reconhecimento da expressão plástica, mais precisamente a pintura, em relação à poesia, ao declararem o plano silencioso do visível como concepção de uma poesia muda. Nesse contexto, o artista Leonardo Da Vinci procurou destacar as especificidades da pintura como uma forma de conhecimento, apoiando-se na demanda exigida pela prática artística em sua investigação sobre a percepção de elementos como luzes, cores e pigmentos. Foi também o inventor da imagem deliberadamente encoberta, ou seja, do *sfumato*, que, ao provocar a opacidade visual, estimula o imaginário do sujeito e o leva a uma projeção (GOMBRICH, 1995, p. 232) Seja no domínio da natureza como no da técnica, foi a partir dessa concepção que Da Vinci concebeu a pintura como uma atividade mental que se situava como a mais elevada

atividade do espírito, reivindicando-a como ciência. Justificou dessa forma, pelo uso de luzes e sombras, a intensidade da representação por meio de imagens, tão expressiva quanto a poesia por meio de palavras.

Mesmo assim, a concepção humanista da arte ainda acreditava que o artista se dispunha a imitar, por meio de elementos formais, o que se apresentava aos olhos. Acreditavam que o poeta, ao contrário, por meio de palavras imitava não apenas aquilo que se mostrava aos olhos, mas também o que se apresentava pelo intelecto – caracterizando, mais uma vez, uma concepção dualista de sujeito.

Contemporâneo a esse contexto, Alberti (1435-1436), em seu tratado *Da Pintura* (1999), buscou a fundamentação de uma teoria da arte embasada em diferentes domínios do conhecimento. Seu intuito foi o de demonstrar tal configuração dentro das recorrentes noções de imitação e representação, desenvolvidas então em sua relação com o espaço em perspectiva. Em suas reflexões estavam presentes, concomitantemente, tanto questões filosóficas como literárias da Antiguidade, bem como os seus conhecimentos de ciência e arte contemporâneos. Nessa obra, Alberti estabeleceu a analogia entre a moldura da pintura e a janela aberta por onde o sujeito olha o mundo que se desvela diante dele. Dentro dessa perspectiva, o desenho cumpre a função de estruturar a imagem, criando a ilusão do espaço tridimensional, enquanto a pintura o revestiria pelo elemento formal cor.

De acordo com Francastel (1982, p. 178), a janela de Alberti representa uma solução imaginária, muito diferente da solução do espelho. Dentro desse sistema a verdadeira simetria não passa pelo domínio da representação do mundo, mas de certas criações materiais das mãos humanas, como no caso da arquitetura. O espelho implica a homogeneidade do próprio espaço e não a reversibilidade dos elementos figurativos.

Portanto, a pintura através da perspectiva orientava o olhar do sujeito revelando as intenções do artista. Ainda em suas reflexões teóricas, Alberti (1999) fundamentou as noções de naturalismo e de narrativa na pintura, e delimitou suas funções, reafirmando a imagem pictórica como mecanismo de perpetuação do efêmero. Resgatou também o mito da origem da pintura, relacionado ao mito de narciso, cujo reflexo da sua própria imagem projetada sobre a água, na impossibilidade de integrá-la, o levou à morte (apud KERN, 2006, p. 21). Assim, a

finalidade da pintura seria a de, através da representação, reter a imagem: coisa impossível para a superfície da água e mesmo para o espelho.

Contudo, a construção do espaço em perspectiva, por meio da experimentação e do domínio da geometria, contribuiu para desmistificar a noção da *mimesis* como filiação⁹. Por meio da experimentação e do domínio da geometria, também se revelou uma percepção pragmática do sujeito sobre o seu mundo (KERN, 2006, p. 21). Então, a partir do Renascimento, a arte através da imagem pictórica e da ciência pôde investir principalmente em sua vertente como conhecimento. Tal perspectiva, a busca de produção do novo pela criação, veio em contraponto à concepção da Antiguidade, quando era comum a repetição do mesmo como reprodução.

Contrariando essa nova abordagem, no século XVI a imagem voltou a se estruturar sobre convenções estabelecidas a fim de convencer o expectador a respeito de sua similitude e veracidade. Mesmo mostrando que essa noção ainda se encontrava bastante influenciada pelo pensamento de Platão, o compromisso com a experiência estética e a narrativa se mantiveram como fundamento da arte. Explica Kern (2006, p. 22) que a busca por temas universais, frequentemente encontrados na literatura clássica e nas passagens bíblicas levaram à supremacia do desenho pelo tracejado e da linguística pela própria característica da escrita, como meio literal de ilustrar o conteúdo. Com isso, a cor em relação ao desenho, e a imagem visual em relação à linguística, foram suprimidas e entendidas como artificiais em relação à natureza e sua representação; foram consideradas distante dos conceitos racionais da verdade.

Discussões se sucederam a respeito do desenho em detrimento das relações com o pensamento discursivo da imagem, com a cor, a forma, e mesmo com a experiência estética e suas relações com o conhecimento. Os desenhistas reconheciam a concepção metafísica da imagem, priorizando a representação em seu papel pedagógico (WOLFFLIN, 2006, p. 56). Por outro lado, em relação à imagem pictórica, acentuava-se o questionamento sobre sua essência e localização no desenho em relação à cor ou a luminosidade.

Na medida em que se revestiu de reflexões filosóficas, o embate entre o desenho e a cor ultrapassou o domínio da arte “prática”, possibilitando a emergência

⁹ Conceito que expressa a concepção de arte como algo genealógico.

de teorias próprias da arte, visto que a cor, como registro do sensível, foi escapando aos poucos do domínio do inteligível. O lugar relevante alcançado pela cor permitiu que a pintura buscasse sua autonomia e desencadeasse uma verdadeira revolução da imagem. O desenho, por sua vez, relacionou-se mais de perto com o conhecimento científico, oferecendo possibilidades ao olhar humano ainda não vislumbradas.

A cor passou então a ocupar seu lugar na história da arte ao ser relacionada à imagem traduzindo-se como matéria pictórica e reivindicando o conhecimento de seu uso, configurando, assim, sua entrada no domínio científico (WOLFFLIN, 2006, p. 68). Integrando dialeticamente o sensível ao inteligível através dos conceitos de matéria e não-matéria, contidos em sua estrutura, abalou o discurso da racionalidade de origem platônica, contribuindo para que a imagem pictórica cada vez mais alcançasse sua atribuição como conhecimento.

A noção de conhecimento sensível, oriunda das discussões relativas ao pensamento metafísico, foi por um bom tempo obstáculo para a concepção de percepção imagética artística. No entanto, com a compreensão do sensível e do inteligível, a imagem passou a ser efetivamente reconhecida, destacando-se no processo criativo. A partir dessa nova proposta, a arte na especificidade da imagem, elevou o estatuto da pintura frente à condição de destaque da poesia, a qual se viu equiparada entremeios ao reconhecimento da imagem pictórica como dotada de conhecimento autônomo (KERN, 2006, p. 23).

Com a afirmativa empiricista da modernidade, que entendia o conhecimento como sendo unicamente decorrente da experiência sensível, colocavam-se portanto, em questão os pressupostos do humanismo de tradição clássica e renascentista. A relevância da imaginação era defendida pelos pensadores como fundamental para o processo de conhecimento e de criação. Nessa concepção, a imaginação, em seu livre curso, rememoraria as lembranças do passado estabelecendo relações imagéticas em suas múltiplas configurações na construção da própria imagem artística. Diferentemente da estética clássica, a beleza passou a ser definida em relação ao sujeito que a contemplava e não ao objeto contemplado. Assim, através desse entendimento do sensível, surgia a subjetivação oriunda das relações estéticas da imagem. O belo já não era definido *a priori*, habitando agora a

própria relação do sujeito com o mundo, com a sua existência, evocando uma relação com o sensível.

Dessa forma, no século XVIII a pintura passou a ser considerada não somente em seu aspecto objetivo como produtora do belo, mas também pelo aspecto da imaginação. De acordo com Wolfflin (2006, p. 27), as possibilidades do pictórico em detrimento do linear começam quando a linha é desvalorizada e o todo ganha a aparência de um movimento. Desse modo, deixa de atuar como apenas reprodução, ou seja, como repetição do mesmo, para assumir uma dimensão diferencial, como produtora do novo.

Essas observações contribuíram enormemente para a valorização cada vez maior da imaginação no processo de criação artística. Assim, a imagem pictórica se libertou da concepção renascentista deixando definitivamente de ser concebida como poética silenciosa sobre o mundo, enquanto a literatura deixou de funcionar como subsídio à composição da imagem pictórica. A representação assumiu outra dimensão na arte, evoluindo para um estatuto de outra ordem, então como objeto da linguagem e da criação artística, como conceito pictórico (WOLFFLIN, 2006, p. 65), onde o olhar valoriza mais do que as linhas, a vibração da imagem pictórica, contribuindo assim para o seu aspecto relacional entre a imagem e o sujeito que a produz.

No âmbito das ciências nesse mesmo século, as pesquisas caminharam em torno do fenômeno da dispersão da luz. A cor ocupava um lugar de destaque identificada como fenômeno resultante da transmissão da luz. A teoria de Newton relacionou o espectro das cores ao estudo real luminoso e, em sua teoria, formulando o que seriam as premissas objetivas dessa concepção, investiu a cor de seu caráter subjetivo e material, liberando-a da literatura e da pintura respectivamente, colocando-a na dimensão científica.

Nesse contexto, o campo especializado da arte passou a se configurar por uma complementaridade entre a história da arte, a estética e a crítica. Assim legitimada, refletia e discutia sobre os conteúdos do arcabouço que fundamentava o fazer pictórico e as questões de gosto. Com o Iluminismo, sustentado pela razão e embasado pela ciência, a modernidade passou a ser projetada e fundamentada em uma cultura especializada. As relações normativas do modelo clássico foram suplantadas por uma nova concepção vislumbrando um sujeito livre que podia

pensar e definir suas próprias normas. Dissociando-se do pensamento metafísico, o sujeito ascendeu a uma nova imagética de si mesmo e do mundo, articulando-se como sujeito de sua própria história (KERN, 2006, p. 25).

A esse aspecto relacional do sujeito com ele mesmo e o mundo associou-se uma nova concepção estética de juízo de gosto fundamentada por Kant (1724-1804). Tal concepção inovadora ofereceu a possibilidade de um julgamento sobre o belo, sustentado na premissa de que a beleza habita a forma e não a representação. Com essa concepção Kant promoveu uma sensível ruptura com a unidade da tradição clássica, dissociando assim a forma do conteúdo. Apesar disso, reafirmou a importância do desenho em sua função de configuração da forma, já que esse investimento na imagem também gera a experiência estética.

Em relação à cor, ocorreu uma espécie de animação da imagem pela sensação produzida no desenho quando este era iluminado pelo pigmento. Com isso, Kant inaugurou um novo caminho, buscando a autonomia da arte pela propagação do formalismo moderno associado às suas reflexões estéticas (KERN, 2006, p. 27).

Ao longo desse percurso, as artes visuais passaram a assumir as especificidades que conhecemos atualmente, e a cor se estabeleceu como um dos aspectos fundamentais nessa relação. Na pintura moderna, mais precisamente com os impressionistas, o sensível encontrou sua maior expressão em relação às cores em imagens, em que as sensações emergem das paisagens diluídas pela impressão da luz na substância da cor. Essa confluência da arte em sua relação com a cor refletia-se também nas imagens dos fauvistas¹⁰ e expressionistas. Segundo Francastel (1990, p. 173), o que Van Gogh descobriu sob a luz de Provença foi uma nova maneira de representar a profundidade fora de qualquer especificação da forma ou de qualquer sistema de integração plástica já conhecido.

E, nesse processo a arte se utilizou da cor como recurso dialético nos monocromos e nas grandes superfícies coloridas da pintura abstrata norte-americana. Liberando-se da obrigatoriedade da representação, elevou a imagem ao acontecimento pictórico em si, ou seja, à pintura pura. A pintura deixou de ser uma imitação da realidade para ser uma realidade concebida. Mesmo alcançando outro

¹⁰ O Fauvismo foi uma escola artística que valorizou as cores vibrantes e o livre tratamento da forma na representação, iniciando a redução da linguagem da pintura a seus meios de expressão essenciais: cor, forma e pincelada. Matisse, Gauguin, Cézanne foram alguns de seus expoentes.

lugar na dinâmica existencial da arte, a cor agregou relacionalmente sua nova concepção de não-matéria, como por exemplo: o vermelho não é somente vermelho, mas é amor, ou luto, por exemplo.

Partindo disso, na modernidade o reconhecimento das relações entre o sujeito e a arte permitiram que o corpo e a mão do artista, sua própria imagem, como uma espécie de extensores do olhar, também se associassem à imagem pictórica. A imagem passou a emergir a partir do século XIX e do século XX em uma nova configuração plástica. Os artistas se incumbiram de buscar em suas obras algo além da representação. Segundo Fabbrini (1994, p. 7), o que passou a impulsionar o trabalho dos artistas foi a intenção de reconceituar o objeto da arte, transformando-o em uma atividade *irredutível ao ilusionismo da representação*; com isso, deslizando dos processos da arte á abertura de um campo estético aberto às ações da vida.

E na investigação de novas práticas visuais, os artistas vêm criando estratégias inéditas no processo artístico, destituindo o suporte tradicional (tela, mármore, pedra, papel...) como únicas possibilidades. Vêm investindo em novos referenciais, considerando até mesmo o próprio pensar através do ato como material artístico (FABBRINI, 1994, p. 8).



FIGURA 2: DIÁLOGO: MÁSCARAS OCULARES, L. CLARK
FONTE: Associação Cultural Mundo de Lygia Clark (1963)

A obra da artista Lygia Clark se destaca pelo pioneirismo e pelo alcance de suas proposições (FABBRINI, 1994, p. 8), passando do espaço representativo ao espaço orgânico segundo a metáfora do organismo. Em uma nova concepção de sujeito, em sua obra desaparecem a pintura e o objeto, e a arte emerge das intersecções nos atos e processos de investimento. Assim como no Renascimento,

o corpo se tornou, pela noção de simetria, a medida de todas as coisas (FRANCASTEL, 1982, p. 171). No entanto, na contemporaneidade ele se mostra na opacidade de uma imagem, como se pode ver na obra *Máscaras Oculares* (Figura 2) de Lygia Clark. Mostrando uma reorganização do imaginário através de proposições artísticas, a artista cria um canal de afetividade que reúne o casal pela quantidade de lentes que desfocam o olhar habitual, favorecendo a saída do olhar comum.

Produz-se, assim, um novo resultado na arte, pois a imagem deixa de ser apenas pictórica, passando a ser uma imagem repleta de *dobras*, isto é, de conteúdos que vão além do imagético, uma imagem-sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013). E por meio da visualidade da obra é possível se identificar o que é representado como memória, entre o que é lembrado e o que é esquecido. Dessa forma, ao revelar sua dimensão relacional entre o imaginário e a memória, ao perpassar processos mnemônicos do sujeito, revela o que lhe afeta e pelo qual é afetado, conforme a máxima do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS, 2013; SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, no prelo).

Relacionando os sentidos e o pensar, portanto, o sujeito cria imagens que lhe são próprias, caracterizando o seu olhar como sendo dotado de um dualismo organizado como sensível-inteligível. A partir dessa premissa, a imagem pictórica pode ser entendida como imagem-sintoma, atuando por meio da autopercepção do sujeito.

Essa dimensão da imagem contribuiu para o entendimento, segundo Cézanne de “*Olhos que pensam*”, ou da sugestão de Annamélia Buoro (2002) contida em seu livro intitulado “*Olhos que pintam*”, ou em uma concepção que contempla a ambos, por exemplo, quando Didi-Huberman (2005, p. 12) afirma que “*a pintura pensa*”. Ou seja, a pintura é muito mais que matéria pictórica e expressão, exteriorizando uma elaboração subjetiva da qual o sujeito não apreende pela consciência.

Assim, uma imagem pictórica, plástica e sintomática, aponta para um complexo processo de reflexão resultante de diferentes campos de conhecimento, articulando o imaginário e o simbólico do sujeito, bem como de tudo o que o afeta e ainda mais, do que está na ordem do indizível.

Nessa dimensão de alteridade entre a imagem e o sujeito, bem como do propositor (outro), a arte serve ao sujeito através dos aspectos visíveis bem como dos não visíveis da imagem em sua necessidade mais primordial: a autopercepção de seu próprio movimento especular e identificatório.

1.2 A Imagem, uma Arqueologia de Sentidos

*Mudei para o mundo das imagens.
Mudou a alma para outra coisa.
As imagens tomam a alma da gente.*

(Fernando Diniz)

Segundo Arnheim (2005), as funções da imagem são as mesmas que no curso da história, também foram as de todas as produções propriamente humanas, que se propunham a estabelecer uma relação com o mundo. Portanto, considerar as condições do olhar de um sujeito diante de uma imagem, é muito mais que considerar o que ele experimenta através de seu aparelho ótico, mas entender uma tessitura de relações que não se define com simplicidade. Tal afetação por uma imagem é de uma ordem que transcende e até onde se sabe, muito além das suas relações com a estética, à imagem mobiliza a capacidade perceptiva, emocional, a memória, afetos e o conhecimento. Desse modo, a produção de imagens se desenvolve concomitante a história humana, orientada para utilizações específicas, individuais ou coletivas (AUMONT, 2009, p. 55).

Os valores da imagem em sua relação com o mundo mostram, assim, que a representação convive em suas relações com o real, em níveis de abstração diferenciados à própria imagem. Ou seja, a imagem serve à representação tanto de modo tautológico, quando o que se vê é o que se vê, quanto quando orientada ao simbólico, refletida assim pela visualidade o seu conteúdo.

Todavia, para Aumont (2009, p. 57) a definição de Arnheim é demasiadamente objetiva, parecendo simplificar algumas das relações bastante complexas entre o sujeito e o mundo. A concepção de Aumont sobre a imagem contempla outras esferas da experiência humana, remetendo inicialmente às relações com o divino, onde a imagética religiosa, abstrata ou figurativa permanece abundante até a contemporaneidade.

Com isso, o simbolismo sobrevive à laicização associando-se a novas formas e veiculando novos valores. Também na forma epistêmica, apresentam-se desde representações em manuscritos com iluminuras, pranchas botânicas ou cartas náuticas, como também na infinidade de mapas, postais, cartas de jogos e outros documentos históricos. Também por meio de imagens com valores informativos e em gêneros documentais, como a paisagem e o retrato. Do mesmo modo, a imagem se orienta afetando o sujeito pelas manifestações sensíveis (*aisthesis*), ou seja, no modo estético.

Ainda que não haja relatos escritos sobre a experiência estética em épocas mais remotas, tal função da imagem é contemporaneamente indissociável da noção de arte. Tanto é assim, que atualmente a imagem produzida visando um efeito estético passa facilmente por uma imagem artística, concepção que é recorrente na publicidade (AUMONT, 2009, p. 57).

Portanto, ao esboçar a relação com a visualidade do mundo, a imagem mostra-se como elemento essencial à atividade intelectual, pois capta e cristaliza vestígios dessa relação. Assim sendo, tal visualidade foi amplamente desenvolvida e difundida através da arte, não somente desde o começo da era moderna, como também desde que o sujeito entendeu que através de suas inscrições nas cavernas primitivas alguma coisa “se movia” nele e no outro. Considerando tal concepção de Gombrich (2008, p. 17) a respeito das inscrições no Paleolítico, percebe-se que já nessa época havia um entendimento gráfico e estético que se apresentava para o sujeito relacionado a suas inquietações existenciais.

Desse modo, a imagem em seu modo de funcionamento com a visualidade do mundo atua tanto na esfera do imaginário quanto do simbólico, e ao se distinguir do objeto figurativo, introduz-nos no domínio psicológico (FRANCASTEL, 1982, p. 107).

Todavia, para Gombrich (1995) a percepção visual, como um processo quase experimental, implica em um sistema no qual se emitem hipóteses que são em seguida confirmadas ou desmentidas. Desse modo, a expressão humana designa atos perceptivos e psíquicos pelos quais faz existir a imagem. Tais expectativas são configuradas pelo conhecimento prévio que o sujeito tem do mundo e das imagens. Nessa apreensão de imagens o sujeito antecipa ou cancela ideias feitas acerca de suas percepções.

Para este último autor, o olhar “inocente” é um mito e sua primeira contribuição consiste justamente em afirmar que ver somente pode se comparar àquilo que esperamos da mensagem recebida por nosso aparelho visual. Ele acredita que ao fazer intervir o seu saber prévio, inconsciente ou não, o espectador supre o não representado (as lacunas da representação), demonstrando o princípio base de que uma imagem nunca pode representar tudo, mesmo inscrevendo significações.

Entretanto, como resposta a tais relações intrínsecas ao sujeito em relação à imagem, busca-se refletir: *por que se olha uma imagem?*

Diante de tal questionamento, Didi-Huberman (2005, p. 17) apresenta a imagem como “repleta de dobras”. Nesse conceito a imagem revela-se como uma organização sutil e sofisticada, uma troca de reciprocidades entre presença e ausência de conteúdos assimiláveis ou não. Assim sendo, configura-se como um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e, por vezes, patológicas. Partindo dessa concepção, podem acontecer dois investimentos psíquicos na imagem: o *reconhecimento* e a *rememoração*. Entende-se assim a imagem em sua relação entre um investimento que se apresenta na função representativa, como memória, e outro na função simbólica, como apreensão do visível e voltado para as funções sensoriais. Contudo, interpretá-las deixando de lado este aspecto dualizador, buscando-se uma concepção relacional ou dialética, tem a vantagem de conceder ao sujeito a condição de *parceiro ativo* da imagem, passando a ser reconhecido como um organismo psíquico sobre o qual, por sua vez, a imagem também *atua*.

Dentro dessa abordagem, entender alguma coisa em uma imagem é muito mais que identificar algo que se vê ou se pode ver na realidade; é algo que se vê ou se “escuta” *através* dessa imagem. Tais relações funcionam de forma processual, em uma espécie de trabalho ou manejo entre as propriedades do sistema visual e a realidade psíquica do sujeito. Desse modo, a imagem sugere que o reconhecimento envolve mais que elementos formais do sistema visual ou sua codificação, pois convoca conteúdos intrínsecos à identidade do sujeito.

Contudo, muitos traços da visualidade do mundo encontram-se nas imagens, e, de certa forma, é possível ver nelas uma similitude da realidade. Essa identificação com as coisas e os objetos, mesmo com a alteração pela própria

reprodução, mostra-se presente no retrato, seja ele uma pintura ou uma fotografia. Portanto, a arte representativa também compreende a satisfação psicológica, implicada no fato de “reencontrar” uma experiência visual em uma imagem, ou seja, uma experiência de *memória afetiva*. Para Freud (apud AUMONT, 2009, p. 59) a forma, ao mesmo tempo repetitiva e condensada de “reencontrar o conhecido”, é uma importante expressão de satisfação humana.

Contudo, ao mesmo tempo em que imita a natureza e proporciona a satisfação, a arte representativa dialeticamente influi na natureza e em nossa maneira de vê-la. Esse entendimento se mostra de maneira bem clara em relação à representação da paisagem. A partir do evento da fotografia, a pintura ficou eximida da função de “registro do real”, ampliando as possibilidades de registro da experiência subjetiva.



FIGURA 3: RETRATO DE VIOLET HEYMANN, REDON
FONTE: Cleveland Museum of Art, EUA (1910)

Nesse formato as paisagens produzidas a partir do imaginário são encontradas principalmente no período do simbolismo. Para os simbolistas, a visão objetiva da realidade deixou de ser o foco de interesse, passando a considerar principalmente a visão do sujeito. Dessa forma, os simbolistas procuraram dimensões psicológicas, como o “eu”, o inconsciente e o sonho.

Do mesmo modo, na arte *pop* e no hiper-realismo, a intensa utilização de imagens técnicas mostrando o mundo cotidiano e os objetos que o compõem, colocou a relação do sujeito com esses objetos do cotidiano em outro lugar de discussão.

Nesse contexto, as obras de Andy Warhol na década de 60, por exemplo, dão uma amostra pertinente sobre tal aplicação da imagem. Nas séries de objetos do cotidiano, bem como de personalidades da mídia, Warhol, pela repetição imagética desses elementos questiona a relação do consumo e da indústria cultural como forma de massificação do sujeito.



FIGURA 4: 100 SOUP CANS, WARHOL
 FONTE: NoMA, NY (1962)

O reconhecimento, portanto, não é um processo de sentido único e através dele se engendram índices entre o sujeito e a imagem, que ao serem desdobrados ou recriados, levam à rememoração. Nesse sentido, a imagem integra relacionalmente duas funções psicológicas: reconhecimento e rememoração.

Na concepção filosófica sobre a imagem, sugerida por Didi-Huberman (2005, p. 95), para além do que vemos na visualidade das coisas e das imagens está também *o que nos olha*. E isso se manifesta no sentido não de uma mediação, mas de um aspecto relacional entre a imagem e o sujeito.

Desse modo, a mais simples imagem nunca é simples nem “ingênua”; no entanto, ela não se dá sempre tão facilmente a perceber o que se oculta no que

está visível, bem como no que isso se traduz. Com isso, na rememoração a imagem, além de sua relação mimética com o real, veiculam-se de forma sensorial e codificada saberes sobre o sujeito. Apesar disso, infelizmente, inúmeras leituras feitas sobre obras artísticas e biografias de seus autores são indiferentes a um saber transcendente que não se mostra na pura imagética e que revela tanto sobre o sujeito.

A história da arte tende a fazer de suas imagens parte de uma configuração diacrônica, cultural e cognitiva, e tenta não deixar nada escapar a um discurso cultural e simbólico das obras. Porém, Didi-Huberman (2005) aponta um novo caminho, que é oposto a essa simples captura da imagem e de sua descrição. O autor fundamenta sua teoria em conceitos que integram as latências da imagem, como a *aura*, um espaçamento inerente ao encontro entre o “olhante” e o olhado, e a *imagem dialética*, que pode ser compreendida como *um momento de despertar, uma memória do sonho dissolvendo em um projeto de razão plástica*, como a memória de um esquecimento (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 160).

E nesse contexto de memória, a imagem revela-se como parte intrínseca ao sujeito, parte de sua própria existência. O narrador Stephen Dedalus, em uma conhecida passagem do “Ulisses” de James Joyce, ao ver o mar, vê simultaneamente o olhar de sua mãe agonizante que o mira. Essa passagem exemplifica a existência de um paradoxo vivo na imagem, ou seja, só é viva a imagem que, ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente.

Buscando entender essa relação com a imagem no humano, Lacan (2002) aponta, principalmente nos primeiros anos de vida, inúmeras relações imagéticas presentes ao longo do tal processo. Em sua teoria dos complexos familiares, que engloba os complexos de desmame, de intrusão (pela concepção de família) e do Édipo, considera uma representação (imagem) inconsciente designada pelo nome de *imago*, como causa de efeitos psíquicos oriundos das funções orgânicas, das emoções e das relações com o objeto (LACAN, 2002, p. 21).

Segundo o autor até mesmo o nascimento, entendido como *trauma do nascimento*, deixa vestígios imagéticos, ora relacionados ao habitat intrauterino, ora ao limiar anatômico da vida extrauterina. Tais vestígios imagéticos se apresentam desenhados sob as fantasias do sonho, bem como sob as obsessões da vigília

como índices bastante convincentes, passando a ser considerados como fundamento último da imago materna (LACAN, 2002, p. 26).

A obra de Lygia Clark (1968) “A casa é o corpo, O corpo é a casa” (Figura 05) ilustra, por meio da instalação artística¹¹ essa concepção lacaniana, dos *vestígios do habitat uterino*. Remete também à afirmação de Freud, de que a primeira casa do sujeito seria o ventre materno. Na experiência¹² com a obra, a sensação é a de que se retorna ao corpo da mãe e, talvez, Lygia quisesse rememorar suas primeiras impressões imagéticas do mundo ressignificando o *trauma do nascimento* através da imagética produzida pela instalação artística. Segundo Felipe Scovino, um dos curadores da última mostra da artista, a partir dessa obra Lygia se *interessa por uma nova fenomenologia do corpo. Um corpo que é corpo, mas é mente: o self*¹³.

No complexo nomeado por Lacan como “desmame”, surge uma forma primordial da imago materna, ou seja, a constituição de uma imagem originária pelo sujeito, que se instala pelo próprio nascimento. Tal imagem materna, inconsciente e primordial, é entendida como a base dos sentimentos que unem o sujeito aos demais. Sendo assim constituída a imago do seio materno, ela domina toda a vida do sujeito (LACAN, 2002, p. 27).



FIGURA 5: A CASA É O CORPO, L. CLARK
 FONTE: Associação Cultural Mundo de Lygia Clark (1968)

¹¹ O termo *instalação artística* foi incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando o ambiente imersivo criado e construído em espaços de galerias e museus. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648

¹² A autora da presente dissertação teve a oportunidade de vivenciar essa obra em uma exposição do MAM, no Rio de Janeiro.

¹³ <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/09/de-corpo-aberto/>

Nessa perspectiva também importa a concepção lacaniana do “estádio de espelho”, entendido como o período em que o sujeito, através do reconhecimento de sua imagem no espelho, percebe-a como um momento genético. Dessa forma se revela a matriz simbólica, quando o eu se precipita antes de qualquer identificação, bem como de sua constituição pela entrada na linguagem. Essa questão imagética que se inicia e que produz uma transformação no sujeito estrutura-se por sobre a realidade, atribuindo-lhe seu valor afetivo e ilusório (LACAN, 2002, p. 36).

Portanto, o estágio em questão se constitui pelo fenômeno da percepção de uma incoordenação motora que constitui, afetiva e mentalmente, a imagem de um corpo despedaçado. Diante dessa imagem, da qual a tendência de sua restauração toma o lugar no centro da consciência, revela uma estrutura que é determinada pela predominância das funções visuais.

Todavia, o *eu* nesse estágio ainda não está constituído, bem como ainda não há imagem do *eu*; no entanto, a imagem presente na constituição do sujeito, mostra-se no precoce interesse manifestado pela criança diante do rosto humano, antes mesmo do domínio da coordenação motora dos olhos (LACAN, 2002, p. 25). Esse evento se mostra intimamente ligado ao progresso pelo qual a face humana assumirá todo o seu valor de expressão psíquica. Tal caráter originário do rosto pode ser conferido quando reaparece como imagem da máscara humana nos conteúdos mentais da psicose, confirmando esse evento.

Segundo a concepção de Lacan (1998, p. 96), a relação especular aparece claramente na arte, pois inúmeras pinturas apresentam o espelho como recurso ilustrativo revelando a relação especular com o sujeito. O espelho introduz com certeza uma divisão entre o um e o outro, entre o ser e a aparência, e isso permite pensar as identificações do eu (MILLER, 1997, p. 585). Portanto, o reconhecimento pelo sujeito de sua imagem no espelho é um fenômeno duplamente significativo; ou seja, em um primeiro momento a imagem o afeta ilusoriamente, e, em um segundo momento, ela o estrutura configurando a sua forma humana (LACAN, 2002, p. 36).

Desse modo, a tendência pela qual o sujeito restaura a unidade perdida de si mesmo toma lugar, desde a origem, no centro da consciência. Se a procura de sua unidade afetiva promove no sujeito as formas em que ele representa sua *identidade*, a forma mais intuitiva é dada, nessa fase, pela imagem especular.



FIGURA 6: NARCISO, CARAVAGGIO
FONTE: Museu do Louvre, Paris (1596)

Diante dessa relação imagética entre o sujeito e seu existir, na abordagem do Autorretrato Ampliado também relações se circunscrevem pela imagem (recurso imagético). Essa imagem, em suas diversas “apresentações”, entre a arte, as emoções e o psiquismo, mais do que permear o processo, ela funciona como uma imagem significantizada. Segundo Miller (1997, p. 575), ela aparece como *imagem rainha*, uma imagem que sobrevive ao “naufrágio” da imagem durante a prática simbolizante do sujeito.

Dentro dessa concepção, as relações imagéticas fundamentais são relacionadas ao corpo do outro e ao próprio corpo, partindo da concepção de que o corpo do outro – que é uma imagem para a criança –, antecede o próprio corpo (MILLER, 2008, p. 17). No estágio do espelho, Lacan considera a imagem do próprio corpo como uma forma visual e também como a matriz da constituição do eu. Esse registro do imaginário se funde em duas relações: uma identificatória e outra afetiva.

Na prática desenvolvida no Centro de Atenção Psicossocial que constitui a parte empírica do presente estudo, a imagem que emerge com o uso do *Módulo Significante* permeia todas as etapas, desde o *Encontro* que antecede o processo terapêutico, até o *Ato* no desdobramento de novas imagens, como também o *Jogo Lúdico*, que desloca as imagens cristalizadas. Nessa mobilidade de imagem e escuta terapêutica com suas intervenções, a psique pode ampliar seus recursos

recriando e renovando tanto as referências identitárias, que sustentam sua dimensão configurativa, como as crenças de autorreferência que fazem parte do *self*, conforme a abordagem do STAA (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d).

Portanto, a prática desenvolvida com o Módulo Significante, ou seja, o objeto em madeira que através de seus contornos delineia o corpo ou recortes do mesmo, oferece ao participante a oportunidade de uma reedição do *estádio do espelho*. Tais índices da imagem que se referem a uma imagética significantizada do sujeito, ao serem trabalhados concomitantemente aos relatos de vida desses participantes esboçados nos desenhos, tem o poder de alterar o discurso sintomático. Em tal transcrição, pela repetição imagética (os módulos utilizados repetidamente), as imagens engendram uma oscilação entre o que é falado e o que é visualizado, oferecendo uma nova posição discursiva para o sujeito. Visto que o ato se repete continuamente, pode trazer a dimensão da diferença produzindo deslocamentos na posição da subjetividade (AMARANTE, 2011, p. 76).

Sendo assim, neste estudo, a concepção de imagem circunscreve também as relações com o outro na perspectiva da *alteridade*, conforme a concepção do STAA (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d). Tal perspectiva permite, assim, uma mudança na lógica da utilização da imagem nas atividades artísticas realizadas com as pessoas que frequentam o Centro de Atenção Psicossocial e que tomaram parte da presente pesquisa, abandonando a concepção de apenas oferecer entretenimento, ao ocupar o lugar de criação estética participante da busca de configuração de uma nova identidade (AMARANTE, 2011, p. 36).

1.3 Eu, Imagem Refletida

Considerando a importância sobre o evento do *estádio do espelho* na constituição do eu, cabe lembrar que, inicialmente, ao apontar os indícios dessa fase especular no sujeito, o médico francês Henri Wallon denominou essa fase infantil como a *prova do espelho*.

*Como suportar, como salvar o visível,
senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?*

(Rainer Maria Rilke)

Mira que te mira

(Tereza D'Ávila)



FIGURA 7: LA REPRODUCTION INTERDITE,
MAGRITTE

FONTE: Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam (1937)

Em 1931 Wallon teorizou sua concepção de como a criança, aos poucos, vai diferenciando seu corpo da imagem que observa no espelho. Para Wallon, essa compreensão simbólica originária por parte da criança se dá em nível imaginário ao mesmo tempo em que vai constituindo sua unidade corporal. Assim, a *prova do espelho* ilustra o aspecto relacional do especular entre o imaginário e o simbólico (WALLON, 2007).

Em 1936, durante o XIV Congresso Internacional de Psicanálise (IPA) em Marienbaden, Jacques Lacan apresentou um artigo (não publicado) intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu. As relações entre Lacan e Wallon foram significativas, ao ponto de em 1938 Henri Wallon, que na época era um renomado professor de psicologia, solicitar ao jovem psicanalista Lacan um texto que mais tarde foi intitulado “Os Complexos Familiares”. Wallon o publicou na *Encyclopédie Française*, incluindo-o na seção sobre a *família*, em uma série onde seguiam os temas *escola* e *profissão*.

Entretanto, alguns autores entendem que a concepção de Wallon passa por uma dialética “natural”, enquanto que para Lacan a constituição do sujeito não se daria como resultado do desenvolvimento genético, e sim subjetivo. Apesar disso, em certo momento ambas as teorias convergem no entendimento de um mesmo processo. Por meio de ambas as teorias das experiências ditas do espelho, que ocorrem entre seis e dezoito meses de vida, a criança vivencia conflitos fundamentais no nível psíquico e imagético, levando-a a reconhecer e unificar seu eu no espaço.

Em um conto intitulado “O Espelho” (1882), o escritor Machado de Assis (ASSIS, 1997a, p. 72) ilustra esse primeiro momento em que pelo outro a criança se orienta, buscando perceber a imagem de seu corpo dentro da imagética apresentada. Logo no início, um subtítulo sugestivo: “Esboço de uma nova teoria da alma humana”. O personagem principal, o alferes Jacobina, vê a si mesmo envolto em um presente de sua tia: um espelho da dimensão do corpo humano.

Segundo ele:

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me, um e dous. (ASSIS, 1997a, p. 78).

E continua em sua interpretação:

Se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, por que no fim de oito dias, deu-me a veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dous. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra da sombra. (ASSIS, 1997a, p. 72).

Segundo ele, estava resolvido a ir embora do sítio antes que enlouquecesse. Então teve uma ideia:

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo: e, como estava de frente do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro então reproduziu a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. (ASSIS, 1997a, p. 72).

O estágio do espelho possibilita à criança, assim como o fez com Jacobina, conquistar progressivamente a imagem de seu corpo. Dessa forma, ela apreende neste primeiro momento a relação entre o eu e o outro, ou seja, sua própria imagem, a qual revela-se pela alteridade. Segundo Rivera (2002), se existe um espelho *entre o eu e o outro*, há *alguma tela, o que faz do sujeito um ser irremediavelmente cinematográfico* (p. 58).

No caso do desenvolvimento infantil, a partir de uma experiência de identificação da criança por meio desse evento, a mesma vê de forma antecipada a imagem de seu corpo. Esta identificação leva a criança à estruturação de seu *eu*, substituindo a imagem psíquica anterior, a imagem de um corpo fragmentado, por uma imagem em *gestalt* desse corpo (LACAN, 1998, p. 97).

Tal evento psíquico origina-se da fantasia de um corpo despedaçado rumo a sua totalidade corporal. Por meio de um jogo imagético produzido no processo da identificação tal evento marcará todo o desenvolvimento mental da criança (LACAN, 1998, p. 100). Portanto, através desse processo de cunho ontológico, o ser humano é constituído por uma identificação com sua própria imagem, constituindo, portanto, uma identidade alienante.

Sendo assim, a criança se depara com a condição de que o outro no espelho não é outro real e sim uma imagem, passando a existir para a criança a representação imagética. Ao descobrir que o reflexo no espelho é uma imagem, ela percebe que essa imagem é também ela mesma. E é a partir desse momento que a criança passa a experienciar seu corpo como algo unificado e total. Desse modo, a imagem do corpo é estruturante para a identidade da criança, sendo através desta imagem que o sujeito realizará suas identificações posteriores (LACAN, 1998, p. 101).

A imagem corporal tem, portanto, um papel fundamental na constituição do sujeito, já que é a imagem especular que possibilita à criança estabelecer a relação de seu corpo e de seu eu com a realidade que a cerca. Entretanto, o que há de mais essencial da imagem do corpo no espelho é o reconhecimento dessa imagem como a de um sujeito. Nesse evento, enquanto a criança se vê fragmentada, apenas com registro de imagens de partes do seu corpo, indiferenciado entre o que é ela e o corpo de sua mãe, ou seja, o que ela é e o mundo exterior, vê a si mesma e se observa pela primeira vez como outro, o outro no espelho, em sua estrutura invertida.

Pode-se observar que esse momento de reconhecimento da imagem de seu próprio corpo, a criança solicita a validação de sua descoberta ao se voltar para mãe. É porque a criança é carregada por uma mãe que a nomeia, que a criança é incluída na família, na sociedade, no registro simbólico. A mãe a instaura em sua *identidade* lhe dando um lugar a partir do qual o seu mundo será organizado, um mundo onde o imaginário pode incluir o real e ao mesmo tempo formá-lo. Desse modo, a fase do espelho é compreendida como a relação entre o *imaginário*, a partir da imagem formadora, mas alienante, e o *simbólico*, a partir da nomeação da criança. Com isso a imagem do corpo se torna estruturante para a identidade do sujeito, que é sustentada pela dimensão imaginária (LACAN, 1998).

A conquista da dimensão configurativa (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d), ou seja, a dimensão da identidade, é sustentada pela esfera imaginária, pois é neste primeiro momento que a criança evidencia o seu ajustamento no registro do imaginário. O reflexo no espelho não é ela mesma, mas o primeiro *lugar* onde ela se reconhece. O estágio do espelho é, portanto, o início da inserção do sujeito no plano imaginário. Defende-se aqui, porém, que o estágio do espelho acaba por caracterizar algo que não se refere simplesmente ao estágio em si, nem somente à experiência do espelho, pois o que está em evidência é a *alteridade*, que segundo o STAA, é a dimensão moduladora, onde o sujeito é afetado pela interação com o outro – que nesse caso, é seu próprio reflexo (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d). No momento em que o sujeito captura a totalidade de seu corpo na reflexão especular ele experimenta, normalmente, um sentimento de contentamento, pois percebe o outro diante dele – outro que é, ao mesmo tempo, ele mesmo. A interação entre “ambos” é que

permitirá ao sujeito reconhecer sua identidade, pois é esse outro que lhe serve como fonte de identificação.

Ainda, se há um processo de identificação no campo especular, na medida em que a criança assume determinada imagem de si mesma, ele não se reduz aos seus próprios olhos, mas é também determinada pelo olhar da pessoa que a acompanha – o que mostra, mais uma vez, o papel da alteridade neste processo. Portanto, a criança inicialmente vive tal impasse, o de uma relação dual imaginária, de um alienado ao outro.

Assim como Vygotsky (LOOS; SANT'ANA, 2007) afirmou, o mecanismo do autoconhecimento e do reconhecimento dos outros opera pela percepção de nós mesmos e pela que temos dos demais. Desse modo, o estágio do espelho precipita na criança a formação do eu, indicando a sua imagem situada fora de si de forma prematura, de dependência e impotência motora. Tal imagem ideal, à qual ela jamais conseguirá unir-se, constitui também *a apreensão de sua relação com os outros e da introjeção desses*, como traços psíquicos que compõem imagos e representações inconscientes (LACAN, 2002, p. 27).

Portanto, a partir da imagem pode-se pensar no imaginário como registro do eu, com aquilo que comporta de desconhecimento na relação com o outro. Desse modo o conceito *imaginário* pode ser entendido por aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, a faculdade de “ilustrar” sem compreender necessariamente o que é palpável.

Inspirado, entre outros autores, na teoria de Henri Wallon e do biólogo alemão Uexkull, segundo as quais o pertencimento a um meio deveria ser pensado como a internalização desse meio em cada espécie, Lacan (apud ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 371) entende a teoria do imaginário não como um simples fato psíquico, porém uma “imago”, isto é, um conjunto de representações inconscientes que aparecem sob a forma mental de um processo mais geral, sendo o imaginário o lugar das “ilusões do eu” em sua relação com o corpo materno.

E, por meio dessa relação entre o corpo e a imagem, emerge a prática do retrato e autorretrato acompanhando o ser humano no anseio de registro da própria existência.



FIGURA 8: RETRATO HÉLIO OITICICA, IVAN CARDOSO
 FONTE: Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt (1979)

Essa busca pela inscrição da autoimagem se manifestou de formas variáveis no decorrer do tempo, sendo que o autorretrato passou a ser também interpretado como um retrato do sujeito feito por ele mesmo, um espelho do artista, onde reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de seu contexto e valores (CUMMING apud FABRIS, 2004).

Segundo Fabris (2004), as relações que perpassam o autorretrato e o retrato passam pelo esquecimento de *que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade [...]*. Aponta, assim, para o retrato também como uma forma de autorrepresentação. A referida autora entende que *o retrato de fato ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro* (2004, p. 51). Continua Fabris:

Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia. (FABRIS, 2004, p. 52).

Tratando a imagem como algo que funciona na esfera de registro, Joly (2007), ao categorizar a imagem como *indício*, relaciona a signos que mantêm uma relação de contiguidade com aquilo que representam. Como vestígios mnemônicos

de imagens, os quais se assemelham aos traços deixados pelo *Módulo Significante*, instrumento utilizado na parte empírica deste trabalho.

O Módulo Significante, como já brevemente anunciado, consiste em um módulo em madeira que oferece a imagem do contorno do corpo, possibilitando ao participante a produção do desenho corporal por meio do delineamento do mesmo. Funciona como indício da imagem corporal por meio do tracejado do contorno do módulo. Tal vestígio corporal pelo tracejado evoca uma memória imagética do corpo apreendida pelo inconsciente do sujeito em determinado contexto de sua vida. Nesse sentido ele se torna um Módulo Significante ao ressoar a imagem primordial do sujeito, podendo então ser um significante para o mesmo, conforme a psicanálise lacaniana entende.

Tais imagens-memória oferecem conteúdos a serem trabalhados na ressignificação da identidade do sujeito. Desse modo, a investigação acerca das representações sobre si mesmo e o outro oferece a possibilidade de que o sujeito identifique conteúdos subjetivos que podem dizer algo sobre si mesmo e sobre seus processos.

Portanto, a presença da figura humana na arte mostra a necessidade intrínseca dessa representação: mãos espalmadas, desenhos esquemáticos de corpos, etc. Corpos que apontam não tanto em termos de semelhança e dessemelhança, mas como um devir simultâneo de identidade e alteridade. É a respeito deste sentir, de maneira inquietante, que o eu se constrói na relação com o outro, em um sistema dinâmico.

Todas essas relações imagéticas provavelmente compartilham representações, conforme entendidas por Vigotski (2001), quando estas se dão no pensamento sincrético. Tal maneira de pensar típica das crianças, que por vezes parece não ter lógica para os demais, são sincretizadas, em ajuntamento, agregadas. Ao tentar explicar as coisas as crianças misturam realidade e fantasia sem distinção. Esse aspecto lúdico de aparente embaralhamento das ideias em um mesmo plano, revela impressões em nível de imagens “desordenadas”, mostrando o mundo percebido de forma global e generalizada. A arte também oferece um jogo de imagens que muitas vezes se assemelha às imagens sincréticas. Com isso, a qualidade da representação é essencial na vida humana, uma vez que a relação

entre o pensamento e a linguagem é parte indissociável do desenvolvimento humano.

No entanto, somente no século XIX o retrato pictórico começou a ser questionado como gênero em função das transformações profundas pelas quais passou a arte moderna. Contudo, não se pode esquecer que esse mesmo século conheceu um desenvolvimento extraordinário da representação e da autorrepresentação do sujeito em consequência da crescente necessidade de personalização da burguesia. Embora se inspirasse nas convenções do retrato aristocrático, o retrato burguês não pôde adotar seu formato. Ao se utilizar da miniatura regida pela idealização do rosto também se apropriou da silhueta, que consistia em recortar um perfil em um papel espelhado e a gravura em metal, pela exatidão como sinal de autenticidade (FABRIS, 2004, p. 39).

A ordem simbólica, portanto, pré-existe ao sujeito. Além de marcar o sujeito, ela permanece, ou seja, *subsiste como tal, fora do sujeito*. Dessa forma, antes do nascimento do corpo biológico, o simbólico já está presente no discurso e nas expectativas dos pais, bem como no âmbito social mais amplo. Paradoxalmente, após a morte, para além do corpo biológico, permanece o nome perpetuado pelo símbolo, muitas vezes nas gravações das lápides.

2 VISUALIDADES DO SER – UMA DIALÉTICA INTERSUBJETIVA

Repare bem no que não digo.

(Paulo Leminski)



FIGURA 9: RIND, ESCHER
FONTE: National Gallery, Canadá (1955)

Este capítulo inicia-se com uma abordagem crítica à maneira como vem sendo conduzida a atividade científica. Isso é importante porque, diante de vários dualismos e fragmentações que se traduzem em abordagens recortadas do sujeito, impede-se uma apreensão mais concatenada e coerente do mesmo, portanto, mais completa. O Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA) (LOOS-SANT'ANA, SANT'ANA-LOOS, 2013; 2014; SANT'ANA-LOOS, LOOS-SANT'ANA, 2013a; 2013b; 2013c; 2013d; no prelo) entende que grande parte das concepções científicas que têm sido difundidas, obtidas por meio de métodos que fragmentam

demasiadamente os fenômenos, contribui para a existência de práticas interacionais desarmônicas em muitos âmbitos da vida humana, colaborando, assim, com a desagregação e os consequentes conflitos existenciais (LUNA; LOOS-SANT'ANA, SANT'ANA-LOOS; SILVA, 2013, p. 2). O Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA), que se configura enquanto uma teoria-método (ou *meta-teoria*), compartilha de algumas das principais premissas do projeto científico que L. S. Vygotsky (VYGOTSKY, 1994; VIGOTSKI, 2001; SANT'ANA-LOOS, 2013) havia concebido para a psicologia, defendendo ser possível uma compreensão mais coesa do indivíduo humano e de seu papel do mundo, em coexistência com os demais seres, em relação à que alcançamos até o atual momento. O STAA, essencialmente, desempenha o papel de uma meta-teoria

[...] que tem como função atualizar ou (co)ordenar o avanço da compreensão da realidade em uma visão dinâmica, a partir da afetividade (ampliada) envolvida nas interações dos diversos fenômenos que estiverem em questão. Ou seja, o STAA pode ser usado como um método que “orienta” os outros métodos a se interrelacionarem, superando os problemas metodológicos oriundos da dicotomia que desequilibra a compreensão e do dualismo que prejudica e que, comumente, envereda a preconceitos. (PALUDO; LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS, 2014, p. 90).

Assim o STAA, como concepção declaradamente monista, busca compreender a existência humana de uma maneira ampliada, isto é, cada fenômeno deve ser entendido não somente em si mesmo, mas também enquanto inserido no âmbito das interrelações que este estabelecem à sua volta e que lhe afetam, bem como são afetadas por ele (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013b). Assume-se que isso é verdadeiro tanto no plano físico imediato, quanto nas variadas dimensões e escalas existenciais, as quais passam a ganhar legitimidade analítica a partir da assunção de tal perspectiva científica ampliadora e integradora. Ao mesmo tempo em que deve ocorrer este movimento ampliador, defende esta meta-teoria que o movimento oposto (espelhado) também se faz necessário, buscando-se sínteses e, em última análise, a essência do que faz as coisas e fenômenos, mesmo em tantas e tão variadas formas de manifestação, existirem concomitantemente,

interligarem-se e se interdependerem mutuamente (LOOS-SANT'ANA, SANT'ANA-LOOS, 2013¹⁴; SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, no prelo).

No entanto, dentro de um contexto onde a metodologia científica que norteia a análise dos fenômenos – incluindo, portanto, aqueles referentes à natureza e à condição humana – mostra-se pouco esclarecedora, o que se deve, em parte, à problemática dos recortes tradicionais de pesquisa, a compreensão desse contexto maior se mostra bastante laborioso (LUNA; LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS; SILVA, 2013, p. 3). A passagem da teoria à prática é uma das primeiras consequências negativas dessa postura fragmentadora, pois emergem, assim, muitos desacertos, principalmente no que tange aos fenômenos humanos relacionados ao psiquismo. Bons exemplos são os que ocorrem no meio escolar e aqueles de caráter psicossocial em geral, criando um enorme constrangimento frente à sua complexidade. Dessa forma, as teorias hoje disponíveis mostram-se, para muitos, com uma possibilidade de aplicação extremamente vaga. Defendem os autores do STAA que o uso de métodos e teorias remanescentes de concepções dicotômicas acabam por não serem condizentes com a dinâmica interacional que existe no universo, potencializando as crises e se afastando de uma concepção monista (idem, p. 4).

Admite-se, no escopo do presente trabalho, que há, de fato, uma crise nas ciências humanas e que tal crise do conhecimento é anestesiada – como quando medicalizados os sintomas neuróticos –, em todos os âmbitos onde eles se encontram, seja na clínica ou na escola. Assim, ambos ficam aparentemente estabilizados, sem haver, porém, uma atualização, nem do conhecimento, nem do sintoma. E, com isso, nunca se chega à verdade sobre o que se passa nessa relação.

Considera-se que os vários questionamentos pertencem a cada tempo, ao *Zeitgeist* de cada época, e isso, além de demonstrar as relações humanas se renovam no tempo e no espaço, é o que promove a pesquisa e os consequentes avanços científicos. Então as crises são a própria razão da existência da ciência; e para cada sujeito, são índices de que alguma coisa se manifesta e que necessita de

¹⁴ LOOS-SANT'ANA, H.; SANT'ANA-LOOS, R.S. **Seminário sobre o Sistema Teórico da Afetividade Ampliada**. Curitiba, maio/2013. Curso proferido na Linha de Pesquisa Cognição, Aprendizagem e Desenvolvimento Humano da Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

avanços. Em suas similitudes, o que se mostra urgente, de acordo com a concepção do STAA, é questionar acerca da funcionalidade e do aproveitamento real do fazer científico e como transformá-lo a favor do bem viver (idem, p. 5). Assim sendo, o papel de uma meta-teoria é essencial, no sentido de auxiliar a encontrar formas de conferir maior organicidade aos conhecimentos existentes, buscando confluências e sanando lacunas no entendimento da dinamicidade dos fenômenos.

A orientação hegemônica do dualismo epistemológico, a partir do Iluminismo, gerou diversos avanços do conhecimento por meio da estratégia da especialização. No entanto, apesar dos referidos avanços para uma elaboração conceitual do conhecimento, na contemporaneidade também vários são os impasses das dissociações causadas pelo dualismo. Na esteira das configurações dicotômicas, a clássica divisão cartesiana entre corpo e mente privilegiou a razão, dando primazia à racionalidade. Com isso, as limitações na compreensão da complexidade humana eclodiram nas práticas sociais contemporâneas (idem, p. 6). E, dessa cisão que promoveu o estudo dos fenômenos de maneira especializada, também emergiu um repertório conceitual específico, contudo, excludente. Desse modo a (re)aproximação dos objetos de estudo, intento da pesquisa monista, como sugerem Bruyne, Herman e Schoutheere (idem, p. 10), engendra um espaço metodológico composto de distintos polos.

Nesse sentido, o Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada*, possibilitando combinatórias multiplicadas, admite novas estratégias metodológicas, provavelmente mais coerentes no que diz respeito ao estudo de novos objetos de conhecimento ou mesmo de fenômenos já analisados anteriormente. Nesse redimensionamento, na articulação dos fenômenos que regulam o desenvolvimento psíquico, surge o *Autorretrato Ampliado*, estabelecendo-se enquanto um campo interacional privilegiado, o qual pode ser aplicado em situações terapêuticas como a que aqui se estuda. Segundo Domingues e Paravidini (2012, p. 77), os espaços terapêuticos devem ser tomados como lugar de potência, onde se entrecruzam diversas lógicas discursivas e sentidos são produzidos, engendrando a emergência da singularidade do sujeito.

Nessa perspectiva, entende-se que vários aspectos das teorizações de autores como Wallon e Vygotsky, bem como da psicanálise, como Freud e Lacan, podem ser congregados na busca de uma concepção mais plena do sujeito – desde

que se exercite a ampliação dos conceitos em questão e da compreensão a que sentido comum estes podem levar. Desse modo, através do STAA organiza-se uma visão de complementaridade dos fenômenos em jogo (SANT'ANA-LOOS, 2013). No caso do presente estudo, possibilita o desdobramento de um espaço relacional e lúdico, onde a sensibilidade e a afetividade, as emoções e a cognição, apresentam-se conjuntamente por meio das práticas propostas. E os produtos dessas experiências estéticas podem ser materiais e imateriais: obras, quase-obras, acontecimentos, efeitos sobre os corpos, novas subjetividades (LIMA, 2012, p. 49). Portanto, de acordo com tal dinâmica, em vez da exclusão de certos elementos que se apresentam no contexto, faz-se necessário um estranhamento diante de um contexto de relações previamente estabelecidas e rotuladas, e que tantas vezes exclui partes do fenômeno com as quais não sabe lidar. No caso de uma intervenção, essa nova postura envolve a suspensão, por parte do propositor, de qualquer concepção antecipada sobre quem é esse sujeito; com isso, deixando emergir uma nova ordem explicativa – ou melhor, a organização singular derivada do próprio sujeito, bem como dele nessa nova interação. Segundo Lima (2012, p. 50), a ideia de saúde, nesse contexto, está relacionada *à ampliação da capacidade de realizar conexões, de ampliar a potência de ação, de adquirir maior plasticidade, de abrir o campo de possibilidades.*

Por conseguinte, é conveniente a identificação desta postura de pesquisa para o que se configura nesse trabalho, e porque se considera a importância da expressão dinâmica da linguagem (ampliada), não perdendo de vista, assim, a perspectiva de Vygotsky acerca do aspecto relacional que há entre pensamento e linguagem, como elementos que se intercambiam (VIGOTSKI, 2001; SANT'ANA-LOOS, 2013).

Nesse sentido, o STAA reitera a ideia da necessidade de se ter uma noção do todo, mas também da unidade básica compósita desse todo. Busca uma solução diante da condição existencial humana aceita como de complexidade, e que, aparentemente, não há lugar para soluções definitivas – já que a instabilidade e a complexidade parecem mostrar que tudo é provisório no que tange às ciências humanas. O STAA, então, além de se estabelecer em uma concepção monista-sistêmica, também se constitui unificada em um nível semântico, onde tanto a

diversidade quanto a unidade são compartilhadas (LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS, 2013; SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA; 2013a).

Para tanto, é útil compreender a noção de *pensamento pró-homeostático*, proposta pelos autores da teoria, pois este pode ser visto como o processo de busca do sentido organizador e de equilíbrio das partes perante o todo, o que exige a mesma relação organizadora e equilibrada das partes entre si. Nesse sentido, o STAA promove a ideia de que as contradições são, sim, superáveis e que tal solução pode emergir pelo jogo entre a recursividade e a realização iterativa da realidade (SANT'ANA-LOOS, LOOS-SANT'ANA, KLOEPPEL, no prelo).

Dessa forma, busca-se o compromisso com concepções dialéticas sobre a subjetividade, tanto nos processos educativos como no meio psicossocial em geral, levando-se em conta as influências socioculturais na constituição do psiquismo humano. Considerando-se, ainda, a interdependência entre a função da escuta e dos processos lúdicos como proposições importantes na elaboração de funções psicológicas complexas (LUNA; LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS; SILVA, 2013, p. 15).

Análises históricas e antropológicas demonstram que as instituições educativas e de atendimento psicossocial parecem consolidar a distância, a dissociação, entre razão e emoção (ou cognição e afetividade), em um interesse na manutenção de ordens sociais. Mesmo assim, na escola, ou em qualquer segmento psicossocial, acolhe-se um sujeito que se construiu por identificações que constituem sua identidade; portanto, com possibilidades de transformação. Segundo Lima (2012, p. 41), deveria se apresentar uma clínica não mais pautada no sintoma, em estruturas psíquicas cristalizadas, e principalmente na ideia de “cura de uma patologia”, mas voltada para a produção de vida. Desta forma, de acordo com os pressupostos do STAA e da proposta do *autorretrato ampliado*, podem ser articuladas variadas manifestações artísticas nos processos terapêuticos, em que a compreensão das dimensões psicológicas e sociais seja orientada por uma teoria-método, facilitando, assim, a mobilização concomitante de diversos aspectos de desenvolvimento no sujeito.

Nesse sentido, lembrando Artaud¹⁵, o dramaturgo francês, enquanto um interno em uma instituição psiquiátrica buscava em suas correspondências, as famosas *Cartas de Rodez*, mais do que ser aceito como parte de um contexto social almejava ser admitido em sua singularidade, e sem qualquer restrição como garantia de existência. Dessa forma, pela presente abordagem, procura-se evidenciar a dinamicidade que envolve os processos psíquicos e psicossociais, a fim de criar ações que considerem a complexidade do sentido que abrange o conceito de singularidade, bem como o de unicidade, que caracteriza o sentido humano de existir.

2.1. Um Sentido Imantado de Ser



FIGURA 10: CAMPOS DE MINAS. LYGIA CLARK
FONTE: Instituto Itaú Cultural, SP (2012)

No *Campo de Minas*, obra da artista Lygia Clark, as forças de atração se encontram espalhadas aleatoriamente pelo espaço de uma sala do Itaú Cultural em São Paulo. O *Campo*, delimitado por ímãs de grande intensidade magnética, ocultos

¹⁵ Em 1937 Antonin Artaud foi tido como louco devido a um incidente. Internado em vários manicômios franceses ele foi transferido após seis anos para o hospital psiquiátrico de Rodez. Lá estabeleceu com o Dr. Ferdière uma intensa correspondência. O médico reconheceu o valor do poeta e o incentivou na atividade literária, mas, julgando seu paciente muito delirante, submeteu-o a tratamentos de eletrochoque que prejudicaram sua memória, seu corpo e seu pensamento.

sob uma superfície de espuma e revestido por um piso emborrachado, magnetizam os corpos dos transeuntes que por ali passam, buscando, na retrospectiva de Lygia Clark, uma experiência estética (FABBRINI, 1994, p. 190).

Pela distribuição aleatória dos ímãs ocultos no piso, o percurso se dá em deslocamentos inesperados do corpo, provocando movimentos imprevisíveis quando o passo encontra um recorte imantizado do piso. Fabbrini (1994, p. 191) enfatiza a desestabilização corpórea que ocorre durante os deslocamentos; no entanto, a experiência da autora¹⁶ desta pesquisa amplia tal compreensão, entendendo que mais do que um contrapoder do corpo em resistir à imantização, o que ocorre é que os deslocamentos produzem uma nova experiência que se constitui no relacionar-se com o novo.

O participante, devidamente calçado com as botas imantadas, desliza em uma espécie de pista de “patinação sobre ímãs”. Nesse jogo imantado se desfazem, por onde se deslocam, as resistências de controle do sujeito sobre o próprio espaço. Desse modo, desfazendo a rigidez muscular (FABBRINI, 1994, p. 191) pelo encontro dos polos e se desfazendo as resistências emocionais ligadas às tensões do corpo. A potencialização da percepção e autopercepção, pelos movimentos imantados entre sujeito e campo, convergem para a percepção do próprio corpo. Tal movimento de percepção sensorial, entre o dentro e o fora, ou seja, entre o sujeito e o meio, promove através do movimento inesperado do corpo um novo movimento, acolhido pelo “outro” no sentido especular¹⁷. Desse modo a referida prática, ao levar à autopercepção do corpo, também insere o sujeito no campo do outro, diminuindo suas resistências.

Assim como um campo magnético expressa uma entidade real responsável por mediar a interação entre dois entes físicos quaisquer, a prática criada por Lygia Clark (o Campo de Minas) pode levar a novas e melhores interações, ou seja, a um *sentido imantado de ser*, promovendo novas possibilidades de encontros. A autopercepção potencializada na primeira proposta, pelo movimento imprevisível do corpo que leva a um desvio das linhas disciplinares, permite a abertura para novas

¹⁶ A autora dessa dissertação, ao visitar a retrospectiva da artista realizada em São Paulo no ano de 2012, experienciou suas obras, como a do *Campo de Minas*. Portanto, este relato parte de sua própria vivência. A perspectiva de Fabbrini (1994) pertence a um momento bem anterior, quando a obra ainda era um projeto não realizado.

¹⁷ O reflexo especular surge, de acordo com as teorias walloniana e lacaniana, no “estádio de espelho”, que consiste no momento em que a criança se reconhece no espelho, portanto, como outro. Este conceito foi explanado no capítulo anterior.

interações consigo e com o outro. O exemplo caracteriza, assim, a importância de que o sujeito se autoperceba, reconhecendo e se apropriando de sua dinâmica interior-exterior, a fim de buscar um equilíbrio homeostático com o mundo.

Fundamentando o trabalho prático e versando sobre sua base metodológica, a concepção de *um sentido imantado de ser* mostra-se pertinente na medida em que a prática desenvolvida neste trabalho se caracteriza de maneira a conduzir interações para seu sentido ampliado. Desse modo, está na interseção da respectiva prática que contempla o sentido artístico, psicológico e social dos participantes, ou seja, seu sentido monista. Engendra-se pela autopercepção do corpo interações pelas quais rompem as resistências ou conflitos psíquicos que criam impedimentos na busca de melhores interações. O que a obra e a experiência do Campo de Minas, de Lygia Clark, revela é a necessidade de métodos que diluam entraves relacionais entre o físico e o psíquico, ao quais impedem a plena constituição do sujeito.

2.2. O Encontro: um atravessar de afetamentos



FIGURA 11: REDE DE ELÁSTICOS, LYGIA CLARK
FONTE: Faculdade d'Arts Plastiques St Charles,
Sorbonne, Paris (1974)

Partindo-se de uma concepção monista, o *encontro* se cristaliza entre um “afetamento” e outro, em instantes intra e intersubjetivos. Ocorre em um espaço caracterizado principalmente pelas trocas entre os sujeitos, mas nem sempre circunscrito como um local físico. Desse modo, o fenômeno se inscreve pelo sentido dado no encontro também por trocas imagéticas.

Ampliando ainda mais o aspecto relacional entre o participante e o propositor da intervenção, pode-se considerar sob a égide dos *afetamentos* o fenômeno da transferência. Dentro dessa concepção, Lacan apresenta um conceito fundamental denominado “sujeito suposto saber”. Ou seja, o paciente supõe que o analista saiba sobre o seu sofrimento e essa convicção o levará a investir nesse encontro pela qual o sujeito consente na posição do analista como “outro”. Dessa forma, na experiência do *Autorretrato Ampliado*, o participante antes de dar início à sua produção imagética perfaz uma trajetória dentro da instituição (o Centro de Atenção Psicossocial), a qual vivenciará um encontro com o propositor com as mesmas características da transferência.

Todavia, ao ir além do autorretrato convencional, no decorrer do processo de produção do *autorretrato ampliado* o sujeito vivencia “instantes imagéticos”, mediados pela imagem que possui de seu próprio corpo. Com isso, a expressão da face como de qualquer outra parte do corpo se desenvolve como resultado de um encontro intrapsíquico no participante.

Baudelaire (apud FABRIS, 2004), ao designar o retrato como “biografia” considerava o mesmo uma *manifestação dupla*, assim como nas máscaras mortuárias da Antiguidade. Com isso o papel da imaginação, fundamental na produção de um retrato, ofereceria a possibilidade de indicar o que não se deixava ver. Segundo o filósofo, o sucesso da prática desenvolvida estava principalmente na relação empática com o modelo. Com isso, já na concepção histórica de retrato, o “*encontro*” entre sujeitos supunha um aspecto relacional de *afetamentos* ou de *afetividade*, que podia até comprometer o bom andamento do acontecimento pictórico. Assim, a relação estava em transpor a capacidade de captar a subjetividade do rosto humano mais do que o “traço” fotográfico. Essa capacidade de percepção do que pertence subjetivamente ao sujeito por meio da percepção pictórica, era captada na relação entre o claro e o escuro, pela face e o corpo sob a

luz. Consistia em uma compreensão ampliada, pelo encontro com o modelo, de suas características mais próprias, permitindo assim um retrato singular do sujeito.

Desse modo, o fundamental na retratística era o clima que se criava no encontro, fazendo com que o sujeito colaborasse ativamente na construção de sua imagem, apesar das exigências “acadêmicas” (de pose fabricada).

Dessa forma, segundo Ansermet (2003, p. 164), o sujeito vivencia simultaneamente o corpo e a vida psíquica, com isso, se presuppõe que a identidade não funciona de acordo com o conceito de “ordem”, mas de “conexão”; o que significa que a identidade se constitui por entre os fenômenos do corpo e de sua experiência interacional no mundo. Não por uma organização linear de experiências, mas por conexões de efeitos os quais o corpo vivencia. Portanto, o encontro valoriza significativamente o ato em si, em razão de sua implicação nessa via de mão dupla, o “atravessar de afetamentos” entre o sujeito, o meio e o outro. E isso remete ao constructo da *alteridade*.

2.3 Tecendo o Fio Dourado da Alteridade



FIGURA 12: CONFIGURAÇÃO DA
ALTERIDADE NO AUTORRETRATO
FONTE: A autora (2013)

Na concepção do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA) a psique possui uma *Dimensão Moduladora*, que tem como fundamento os processos que constituem o fenômeno da *alteridade*. A alteridade deriva da necessidade primordial dos seres estarem com outros seres, definindo que o “eu” não existe sem um “outro”; a base da concepção ética universal de que *nada, nem ninguém se bastam*

em si (SANT'ANA-LOOS, 2013). A alteridade é definida, literalmente, como a qualidade de “ser, logo saber o outro”, e, de acordo com o STAA, implica uma relação entre o eu e o outro pela proximidade, cujo sentido fundamental e último é a responsabilidade do eu pelo outro. Representa, assim, o ápice da relação eu-outro, em que ambas as partes assumem um compromisso com o outro, e somente nesse pacto de responsabilidade é que acontece a relação propriamente dita, pois cada um considera legitimamente a presença do outro. Nesse caso, a relação não é nem o eu nem o outro, mas algo resultante de ambas as copresenças (LOOS; SANT'ANA; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 2010, p. 151).

A alteridade é, assim, a “engrenagem” de coordenação das interações entre os elementos que compõem a realidade (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013c). No caso humano, é a partir dela que a estrutura psíquica (que mantém a organicidade do indivíduo), *afeta* e *é afetada* pelo outro (incluindo-se as demais pessoas, coisas, ideias, etc.); por isso, desempenha o papel de conferir e alterar (modular, regular) os modos de ampliação, manutenção e representação de si. Por esse motivo, a alteridade torna-se a base da dimensão moduladora.

A alteridade contém em si a possibilidade de alterar os modos de ampliação e representação de si, na dimensão das interações imediatas, alcançando uma reciprocidade, consigo mesmo ou entre sujeitos. E é neste processo que a dimensão da alteridade pode retroalimentar a concepção identitária do sujeito. Com isso, de acordo com o STAA, também são contabilizados os recursos conhecidos e não reconhecidos, na dimensão do *self*, bem como produzidas novas criações de si, exercitando a resiliência.

A partir desta concepção, que fornece uma das bases para a ideia de *autorretrato ampliado*, proposto neste trabalho, a alteridade funciona como um fio condutor das demais dimensões, permeando desde o início as relações de base, ou seja, as identificações¹⁸ vivenciadas pelo sujeito. Desse modo, a alteridade assimilada pela prática terapêutica, em sua dimensão moduladora, intervém no que está estabelecido na estrutura psíquica. Ou seja, ao rearranjar as relações

¹⁸ Na concepção freudiana, é a oportunidade da criança, na impossibilidade de unidade com a mãe ou o pai, lançar-se em busca de novas identificações.

psíquicas¹⁹, pode vir a restituir a homeostase dos processos mentais que orientam a integralidade da organicidade humana.

A alteridade, dentro da configuração representada nesta pesquisa, corresponde a uma estrutura imaginária de um cone em espiral, em fio de ouro, que perfaz a existência do sujeito. Sua base se configura nas identificações, elevando-se na “estatura” do sujeito, por meio da identidade e da subjetividade (recursos do *self*). Sua forma cônica alude à reelaboração terapêutica do sujeito, levando-o a um vértice comum entre os elementos constituintes de suas identificações, a um encontro com sua singularidade. Na medida em que ele exerce suas potencialidades ao mesmo tempo se reconhece e, por isso, produz uma aproximação com o fio condutor em uma “estatura” que converge para um único ponto. Como exemplificação, tem-se no oposto uma boa ilustração: nesse caso, um sujeito que não esteja elaborando sua capacidade de autoconhecimento, por conseguinte de sua singularidade, seria bem representado pela forma cilíndrica; sem o encontro consigo mesmo, ou seja, sem entender suas diferenças e considerar suas identificações como pontuais (um vértice) para a sua identidade, ele não consegue entender a diferença do outro, pois não se reconhece e acaba por não exercitar nem a própria identidade e nem a alteridade.

Na prática terapêutica realizada no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS IITM), universo da pesquisa empírica do presente estudo, os sujeitos inseridos cumprem o PTS - Projeto Terapêutico Singular²⁰. Entretanto, se ele, mesmo diante de uma série de ações, não reelaborar seus recursos psíquicos (de *self* e de *identidade*), então a alteridade não lhe é ampliada. E vice-versa, se as interações não forem suficientemente alteras, a (re)elaboração não acontece a contento. Sua configuração continua se situando em um “espaço cilíndrico”, ou seja, suas identificações não convergem para um ponto único, comum, como no vértice²¹

¹⁹ A realidade psíquica, em detrimento da realidade material, comporta uma realidade ampliada do sujeito, que é dominada também pelas fantasias e pelos desejos (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 646).

²⁰ PTS - Projeto Terapêutico Singular é um projeto realizado entre os profissionais e o frequentador do CAPS II TM, em uma reunião classificada como multiprofissional, onde é elaborado um projeto individual levando em consideração as necessidades e escolhas do sujeito, dentre as atividades oferecidas na instituição.

²¹ O conceito de vértice deriva do vocábulo latim *vertex*, que significa “o mais alto”. Na perspectiva da geometria, o vértice é o nome que recebe o ponto de intersecção entre os segmentos que originam um ângulo ou onde se fusiona um mínimo de três planos. A cúspide de um cone ou de uma pirâmide também se chama vértice, da mesma forma que o ponto máximo ou mínimo de uma linha curva.

cônico, mas permanecem sem encontrar o ponto da singularidade que habita nele, o vértice de si mesmo.

Contudo, cabe ao propositor suspender as concepções prévias a respeito da identidade desse sujeito, e ajudar a “pinçar os fios” de sua subjetividade quando os mesmos emergem em seu discurso, pelos entre-espços de sua identidade.

Do termo francês *Outre*, e do latim *Alter*, veio a tradução de alteridade para o português como "outro", que é o termo utilizado para diferenciar um sujeito de outro, entendido como semelhante ou próximo. Já para Lacan, a alteridade, em sua concepção o Outro (*l'Autre* ou A), apresenta-se como uma alteridade radical, ou seja, distinto do outro (autre) que se pode entender como próximo.

De acordo com essa concepção, o outro se dimensiona inicialmente por meio do processo especular (LACAN, 1998, p. 97), no qual a indissociabilidade entre o eu e o outro produz *marcas* (imagéticas) na constituição do sujeito. Tal evento especular também foi identificado por Wallon (WALLON apud BASTOS, 2003), em que a criança diante do espelho reconhece sua própria imagem. Ao superar o embaraço em se manter apoiada em pé sobre si mesma, ela identifica sua imagem como uma *gestalt*. A partir dessa forma integralizada do corpo no espelho conformam-se as relações iniciais do sujeito consigo mesmo.

A necessidade de reconhecer a si próprio, como imagem exterior, compõe uma das facetas do processo de constituição do sujeito. Esse aspecto relacional entre o corpo da criança e sua imagem no espelho caracteriza a alienação na própria imagem refletida, como também a alteridade. Tal processo traz implicações importantes para a configuração da identidade.

Na perspectiva do *autorretrato ampliado*, a alteridade caracteriza-se pelo uso da imagem corporal (parte da identidade) que procura estabelecer relações com o outro especular; sendo que, por meio dessa produção de imagens de si, emergem os demais “outros” que participam do contexto. Ao se constituírem pela alteridade, tais imagens, associadas às lembranças de infância, produzem ressignificações que operam a favor do reconhecimento da singularidade do sujeito.

2.4 Identidade: na teia das identificações, um simulacro do Eu

Não tanto “procurar a identidade por trás das aparências” quanto “por trás da identidade fazer surgir a máscara, a figura” daquilo que assombra o ser humano e o desvia de sua identidade.

(BAUDRILLARD apud FABRIS, 2004).

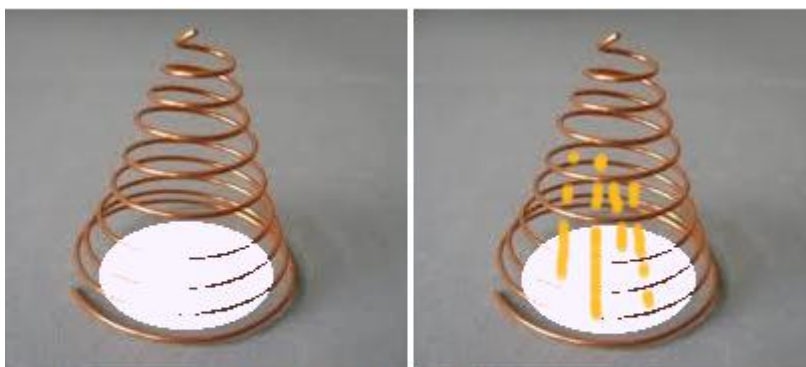


FIGURA 13: CONFIGURAÇÃO NAS IDENTIFICAÇÕES DO AUTORRETRATO
FONTE: A autora (2013)

Observa-se que, não é possível se falar de alteridade sem falar, também, de um “eu”; pois, conforme o STAA, a relação eu-outro é intrínseca à constituição do sujeito. Conforme também já mencionado, a alteridade é uma instância que perpassa a construção do eu em todas as suas dimensões, em uma função de modulação. Mas, quais seriam essas dimensões que formam o *eu*?

O Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA) propõe o conceito de *Célula Psíquica*, a qual é composta por uma estrutura triádica: “[...] três instâncias que, juntas, constituem a organicidade dos processos mentais que amparam a administração existencial do Eu sensível e pensante, que se reporta à sua condição de, ao mesmo tempo, ser uma entidade biológica, psíquica, social, afetiva, racional e também universal.” (SANT’ANA-LOOS; LOOS-SANT’ANA, 2013d).

A *identidade*, segundo o STAA – é a categoria que designa uma das três dimensões da célula psíquica, a *Dimensão Configurativa* –, para a qual, aliás, o presente estudo encontra-se mais confluyente, perpassando o objetivo principal da prática artística aqui proposta ao buscar compreender a construção da identidade do sujeito com graves conflitos psíquicos. Segundo Sant’Ana-Loos e Loos-Sant’Ana (2013d), a psique desenvolveu uma instância periférica ou “membranácea” que,

organizada como um conjunto de características que conferem unidade ao sujeito, permitem identificá-lo (a si mesmo e pelo outro). A identidade seria, então, a demarcação de fronteira entre as interações do eu com o mundo, a “linha de troca”, a parte do sujeito que se volta para o mundo, sendo através dela que este se mostra e é, pelo outro, reconhecido (PALUDO, LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS, 2014).

É, assim, por meio da identidade que a psique se referencia e é referenciada perante a realidade, pois manifesta a objetividade existencial. Pode-se dizer que é a dimensão de interface entre a subjetividade e a objetividade, configurando-se pelas relações identificatórias do sujeito com os variados aspectos que compõem a realidade.

O *autorretrato ampliado* permite emergir, através da prática artística, conteúdos psíquicos dos participantes deste estudo como registro de seu imaginário e de identificações constituintes do sujeito (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 365). A utilização de tal conceito freudiano serve para ilustrar o momento em que o sujeito, na impossibilidade de manter uma relação una com seus pais, parte para identificações posteriores.

Desse modo, tais identificações oferecem fundamento à base da constituição do sujeito. Segundo Lacan, essas identificações remetem também à fase especular – nesse caso, contudo, não corresponde a uma realidade concreta, mas psíquica. Alguns dos traços acolhidos pela criança são fruto de interações mal sucedidas com os pais, já que tende a haver um abandono compelido por parte da criança em relação a eles, como também mais à frente, no complexo de intrusão (LACAN, 2002, p. 31), pela intervenção dos irmãos. Desse modo, os traços dessas experiências vão ascender, pelo fio condutor da alteridade, a trama constitutiva da identidade do sujeito.



FIGURA 14: IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE NO AUTORRETRATO
FONTE: A autora (2013)

Assim sendo a identidade, como um papel existencial a ser exercido – entre a subjetividade e objetividade –, aparentemente oferece um lugar no mundo ao sujeito; no entanto, sem necessariamente sustentar seu ser singular. Tal dimensão configurativa pode ser ilustrada por uma imagem simulacro²² que detém registros de índices que dão sustentação ao sujeito, mas de forma velada. Nesse sentido, a identidade se constitui na tessitura das formações bem e mal sucedidas do sujeito, enquanto que a subjetividade é o que há de preservado frente às identificações; no entanto, ocultada pela tessitura da identidade.

Portanto, de acordo com o STAA, a psique se referencia e é referenciada perante a realidade pela identidade. É uma síntese do estado em que o sujeito se encontra ou consegue se apresentar ao mundo, de acordo com a inter-relação de todas as dimensões da célula psíquica. Tal dimensão de interface, entre a subjetividade e a objetividade, é assistida desde o início pela alteridade. Desse modo, a prática artística, devidamente conduzida, pode propiciar um rearranjo entre a identidade e a subjetividade (o que subjaz à identidade), permitindo reelaborar essa trama existencial através dos recursos subjetivos que compõem o *self* do sujeito (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d).

Tendo em vista tais considerações, as atividades desenvolvidas na proposta do autorretrato oferecem ao participante a oportunidade de acessar, por meio da imagem gráfica, conteúdos mnêmicos que podem funcionar como recursos subjetivos no tratamento dos sofrimentos psíquicos. Tais grafismos são identificados e produzidos, no presente caso, por meio do uso do Módulo Significante – atividade que será posteriormente descrita em maiores detalhes, enquanto componente da prática desenvolvida neste estudo (ANSERMET, 2003; JOLY, 2007). Os participantes podem usufruir da oportunidade de, em outras palavras, aprender a fazer uma nova contabilização de recursos subjetivos (cognitivos e emocionais), os quais as pessoas tendem a, normalmente, não acessar e utilizar de maneira plena.

²² Baudrillard (1997) introduziu uma condição paradoxal para a compreensão do termo, ao ressaltar que o simulacro é o segundo batismo das coisas, acrescentando que o primeiro é a representação, tratando-se de um procedimento relativo à produção de sentidos. Quanto mais próximo estiver da realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação.

2.5 O Duplo Jogo da Subjetividade

A *Dimensão Recursiva*, reconhecida pelos autores do STAA (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d) como a que se estrutura com base no *self*, contabiliza recursos na organicidade psíquica. De acordo com Paludo, Loos-Sant'Ana e Sant'Ana-Loos (2014, p. 51), diante das inúmeras concepções sobre o *self*, sua função se caracteriza principalmente como a de um agente que acomoda e assimila continuamente informações acerca do mundo físico e social, como também possui uma função norteadora, no sentido de orientar o sujeito a respeito de si e do mundo, do qual ele traz referências para constituir sua identidade.

Dentre os recursos psicológicos que constituem o *self*, podem ser mencionadas as crenças autorreferenciadas, como o autoconceito, a autoestima, e autoconfiança (ou crenças de controle; ou ainda, senso de autoeficácia) (LOOS, CASSEMIRO, 2010), além das demais crenças de (auto)referência, isto é, crenças sobre o mundo, a partir da perspectiva do próprio sujeito. Desse modo, a estrutura psíquica, ao longo de suas trocas, de suas interações com a realidade, organiza as identificações iniciais que constituem a identidade, criando uma instância particular de cada agente que interage.

Entretanto, o *self* não deve ser reduzido a uma “lista” de atributos que o sujeito possui, ou a características inatas ou mesmo aprendidas. É mais que isso, devendo, sim, ser considerado em sua função executiva de organização contínua das informações que o sujeito obtém nas diversas interações que estabelece com o mundo. Assim, a importância do meio é crucial, mas não deve ser esquecido que existe um papel ativo do próprio sujeito nessa organização, devido à presença de um sistema autorregulador. O *self* é, conforme o STAA, “a casa da subjetividade e das emoções”.

Recursos não contabilizados, que frequentemente aparecem suprimidos ou embotados em sujeitos com graves conflitos emocionais e psíquicos, geralmente são resultado da qualidade dos investimentos recebidos pela criança desde a sua mais tenra infância. Esses investimentos de qualidade “questionável” podem ter sido endereçados a elas diretamente pela fala ou por meio de outras manifestações, por parte dos pais e familiares, em relação às características psicológicas ou corpóreas, como também aos investimentos afetivos.

De acordo com a concepção lacaniana (apud ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 363) recursos importantes são formados durante os processos do “eu ideal” e o “ideal do eu”. O primeiro se constitui na dinâmica do estágio do espelho e consiste em uma formação narcísica da criança por meio dos investimentos dirigidos a ela, ou seja, relações entre ela e o que a afeta vindo dos indivíduos que a cercam. Nesse duplo jogo que constitui a subjetividade, o ideal do eu, em contrapartida, seria uma nova forma de ideal, já atravessada pelos valores culturais, morais e críticos, modo através do qual o sujeito procura recuperar a perfeição narcísica de que teria outrora desfrutado. O ideal do eu seria, assim, o que o sujeito projeta diante de si como sendo seu ideal.

Dessa maneira, pode-se caracterizar a subjetividade como constituída por “afetamentos” diversos, e que, dependendo de tais investimentos, a criança se tornará um adulto mais ou menos resiliente.

2.5.1 O Ato como atualização de si

Inspecionar o invisível e escutar o inaudível.

(Arthur Rimbaud)²³

O Ato, na concepção do *autorretrato ampliado*, em razão de sua implicação em um encontro entre o sujeito com graves conflitos psíquicos e o propositor²⁴ que o acolhe, inscreve-se na fronteira da fala. O ato desvela, nas manifestações produzidas por esse sujeito, o que ele não consegue verbalizar, o que, na maioria das vezes, produz um sintoma. Segundo Ansermet (2003), nesse contexto um ato pode ter a função de “um dizer”.

Tais atos podem ocorrer de maneiras diferentes. Inicialmente tendem a ser dirigidos ao propositor, com valor demonstrativo, sobretudo, com a função de comunicar algo. À medida que o propositor acolhe é concebida uma “história” sem palavras, por meio de elementos simbólicos que dizem a respeito do sujeito e na qual ele age sob o olhar do propositor. É uma resposta estruturada em mecanismos

²³ Poeta francês do século XIX. Frase dos escritos de Carta do Vidente.

²⁴ Entende-se como *propositor* o indivíduo que conduz a intervenção. No presente caso, a pesquisadora foi a propositora das atividades realizadas junto ao grupo de participantes do Centro de Atenção Psicossocial de Transtornos Mentais, no qual se realizou o estudo empírico desta pesquisa.

inconscientes; sendo assim, o próprio sujeito geralmente não percebe o que faz, pois suas ações e sintomas permanecem em nível inconsciente. O participante fica imerso no próprio espaço em que se encontra com o propositos. Dirige-se a ele acreditando ter um saber sobre seu sintoma, segundo Lacan, um “suposto saber”.

Em um segundo momento, o ato não se dirige ao outro, ao propositos, mas a outro especular, que é o próprio sujeito. É um modo particular de instauração do sujeito, mesmo quando ele se encontra em graves conflitos psíquicos. Também o fenômeno psicossomático se apresenta equivalente a um ato realizado no corpo. Segundo Ansermet (2003, p.175), representa no sujeito uma tentativa de encontrar uma saída psíquica, por meio de uma descarga proporcionada pelo ato sobre o núcleo da neurose que transfigura em seu corpo (RIVERA, 2013, p. 140). Contudo, ambos concebem formas que o sujeito expressa por meio de sua articulação com o outro e com o meio.

Também a interpretação contemporânea da prática do autorretrato considera atualizações por meio do ato em si. Nessa concepção em particular, muito além de utilizar a transcrição da silhueta do corpo, a expressão se estende a outras ações e materiais. Contabiliza-se tudo o que possa servir ao sujeito. Qualquer expressão ou objeto em que ele identifique algum traço seu ou algum movimento de elaboração mental, que auxilie a traduzir as relações entre o seu corpo e o seu psiquismo, dizendo algo a respeito do que ele não consegue simbolizar sobre si mesmo e seus conflitos.

A importância atribuída ao ato como estágio preliminar do desenho naturalista instituiu que o desenho acabado, com seus elementos formais, fosse constituído por uma estrutura que representasse o conhecimento que o desenhista possui do objeto desenhado. Portanto, insistia-se na necessidade de conhecer a anatomia para pintar a figura. Tal ideia perdurou por muito tempo, pelo menos de Leonardo até Ingres e seus alunos. Dessa forma, dentre as técnicas artísticas, quando utilizado o desenho, abandona-se o recurso da correção, entendendo que ao corrigir o traço também se corrige o valor essencial da expressão subjetiva. Uma expressão que vai além de um desenho “certo ou errado”, “bonito ou feio”, mas do traço próprio em sua singularidade, em seu movimento de devir humano com auxílio da construção gráfica. A necessidade de correção do traço ou do próprio ato em si revela, tantas vezes, a intenção equivocada do propositos em oferecer um “lugar” ao

sujeito, sob seu olhar do conhecimento, mas também de controle. A necessidade de persuadi-lo a moldar suas inclinações, através da produção de um desenho adequado às normas, por meio de um imaginário de modelo ideal, interferindo assim na manifestação de sua-expressão mais genuína.

Exemplifica-se tal processo por meio da trajetória artística de Lygia Clark, que inicialmente busca expressões concretas e, mais tarde, as expressões sensoriais. Mostra seu investimento em uma dialética da *“integração de tudo”* no que concerne à constituição do sujeito (FABBRINI, 1994). A fim de constituir um sujeito que vai além da construção do espaço da representação, ela busca pelo ato uma continuidade entre a obra e o espaço que o circunda, entre a artista e o outro.

Lygia Clark, passando posteriormente a desenvolver as superfícies e os planos, diluindo fronteiras até chegar aos “Casulos”, marca um rompimento com as estruturas vigentes. A série “Bichos”, estruturas em metal que articulam vários planos e podem ser movimentados e transformados pelo espectador, iniciam uma verdadeira subversão da arte propondo que, os objetos de arte além de vistos, sejam tocados, relacionando os outros sentidos humanos na cena artística e incluindo o sujeito expectador como co-autor da obra, dando início, dessa forma, às “proposições”.

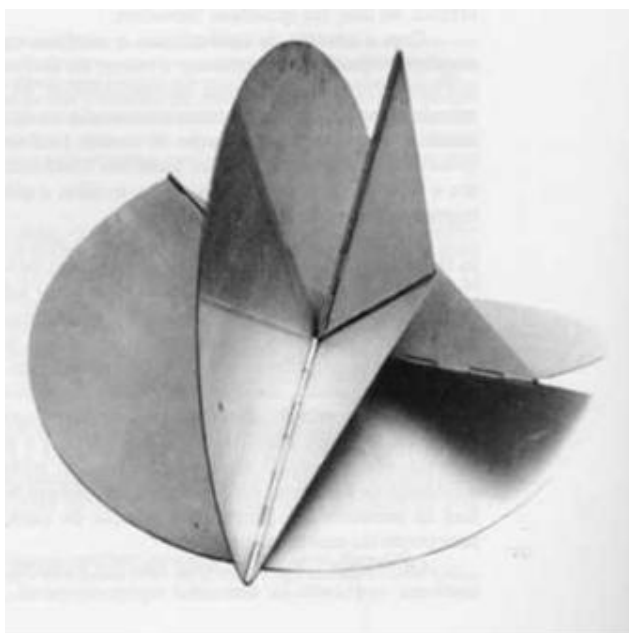


FIGURA 15: ABRIGO POÉTICO 3, L. CLARK
FONTE: Coleção Particular, Alemanha (1964)

Desse modo, Lygia Clark interpreta o *Ato como atualização de si* através do *gesto como obra*, representado por uma Fita de Moebius em sua criação intitulada “*Caminhando*”. Da mesma forma que no uso do Módulo Significante no espaço terapêutico, é no próprio *ato* que o participante revela sua organização psíquica e, por meio dele, busca atualizar e dar contorno a sua visualidade mnêmica. A Fita de Moebius de Lygia, ao ser cortada em toda a sua extensão, produz a experiência da continuidade entre o dentro e o fora – demonstra uma relação de continuidade entre o eu e o outro. A partir desse evento, o objeto artístico sucumbe em sua importância de objeto, e o ato criativo se sobressai. Portanto é da posição de sujeito que se trata essa configuração, de espelhamento e pela via do ato. Lygia entrevê a importância do ato em si ressaltando a relação entre o sujeito e o próprio ato, e sobrepõe a própria ação ao resultado final, ou seja, ao objeto produzido. Portanto, as produções realizadas no espaço terapêutico e os objetos manufaturados, muito mais que o aprendizado de uma técnica e o domínio de um ofício, que requerem um “fazer com habilidade”, viabilizam uma maneira de o sujeito estabelecer laços consigo mesmo e com o mundo (AMARANTE, 2011, p. 77).



FIGURA 16: CAMINHANDO, L. CLARK
FONTE: Associação Cultural Mundo de Lygia Clark, RJ (1963)

A partir da estruturação do conceito pelo ato (FABBRINI, 1994), a artista passa a explorar os sentidos e o corpo. Através de objetos de estimulação, primeiramente valoriza as novas percepções e gradativamente a sensação. No espaço terapêutico em questão no presente estudo, alcançado o gesto por meio do Módulo Significante, o participante acolhe ou não a produção de um objeto que é sugerido como modo de elaborar as relações imagéticas em um formato mais dinâmico e concreto, o que tendem a lhe proporcionar um bem estar físico e psíquico.

Também Lygia Clark, passando à artista-terapeuta, propõe aos participantes através de suas práticas um processo de elaboração da identidade. Através de articulações entre a arte e a vida, dispõe da arte como matéria-prima e instrumento para articular o aspecto sensorial pela relação do corpo com objetos chamados *relacionais*. Aponta assim, os efeitos que a arte pode operar no nível da atualização da identidade – que é o que pretende a abordagem do *autorretrato ampliado*, ou seja, ir além da representação pictórica passando pelo próprio ato em si, possibilitando uma reorganização interna do sujeito, a fim de atenuar o sofrimento em nível psíquico e emocional.

Buscando tal resultado no espaço terapêutico, utiliza-se do próprio ato por meio do desenho do contorno do Módulo Significante. Em sua estrutura de silhueta do corpo relativamente simples e mnemônica, articulada à noção de indício (ANSERMET, 2003; JOLY, 2007), leva-se a uma conseqüente rememoração pela imagem. Há um lado experimental submetido continuamente a um processo de autorregulação, a partir do qual a cada novo desenho com o mesmo Módulo emergem novos elementos significativos ao processo terapêutico.

Considerando apenas no domínio da linguagem artística, são diversos os estilos que utilizaram esquemas e moldes para transcrever a figura humana, muitas vezes de maneira sistemática e repetitiva. Como modelo maior dessa concepção, a arte egípcia da época faraônica concebe sua imagética em uma combinação de imagens parciais, reproduzindo o mais literalmente possível esquemas típicos, utilizando exacerbada repetição, ligadas ao seu referente real.

Enquanto instrumento de reconhecimento e rememoração, o Módulo Significante caracteriza seu aspecto de signo e leva efetivamente ao objeto que ele denota (ANSERMET, 2003, p. 176), ou seja, à imagem do corpo humano. Isso

porque o indivíduo é realmente afetado por esse objeto e não outro, na medida que essa imagem corporal atualiza aquela imagem fundante do *eu* do estágio do espelho, pela qual todos os humanos passam na primeira infância. Apesar de não ser um absoluto, a forma esquemática evoca os traços mnêmicos conforme a demanda imagética sintomática do sujeito. Portanto, a concepção experimental do Módulo Significante permanece submetida a uma correção intermitente, assim como o é nossa atualização existencial como sujeitos.

Tal aspecto experimental do Módulo Significante também se encontra no interior da arte representativa. Sua presença é mais visível na arte cristã indo até o Renascimento, quando foram utilizados nas fórmulas iconográficas tanto para representar os personagens como as cenas canônicas.

Annateresa Fabris (2004, p. 78), ao dizer que todo retrato é simultaneamente um autorretrato e que pressupõe um espelho do sujeito, aponta para uma identidade imaginária e ilusória, conforme o estágio do espelho, e que a própria superfície do espelho coloca em crise na medida que cria um outro, um duplo. Apesar de criar uma “cisão” entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe, o sujeito concebe a existência de uma unidade, como na concepção lacaniana.

Com isso, o desinteresse pela obtenção de um desenho técnico, com correções ou aspectos de idealização, autoriza a expressão por meio da percepção da descontinuidade entre o eu e o outro, de sua imagem refletida. Apesar da presença de um espelhamento representado pelo uso do mesmo Módulo Significante a repetição se atualiza na diferença do conteúdo trazido por meio da iteratividade (FABRIS, 2004, p. 77).

3 O AUTORRETRATO AMPLIADO

A representação sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência. Acredita-se que, desde os primeiros registros deixados pelos povos primitivos, o sujeito fazia mais que simplesmente reproduzir a natureza, tal qual era percebida. Suas imagens iam além da mera descrição, revelando indagações sobre o mundo e sobre si mesmos. Portanto, essa função da imagem,

presente nas inúmeras interpretações plásticas feitas pelo humano, delineia-se por um fio condutor: o da alteridade.

Todavia, em relação aos primeiros registros encontrados, a explicação mais aceita e provável é de que tais manifestações pictóricas foram realizadas por caçadores do paleolítico, as quais faziam parte de suas crenças com características de magia. As descobertas de impressões nas paredes das cavernas revelam ações por meio das quais o sujeito primitivo procurava garantir a captura dos animais. Tais registros tratam do material mais significativo e originário referente a uma crença universal, que é o poder da produção de imagens. Segundo Gombrich (2008, p.17), acredita-se que os caçadores primitivos, diante da produção de uma imagem da caça eminente, supunham que os animais cederiam ao caçador, revestidos do poder emanado pela imagem produzida.

Portanto, o pintor-caçador rupestre julgava ter domínio sobre o animal desde que possuísse sua imagem. Acreditava que, ao representar o animal ferido mortalmente por um desenho e/ou pintura, poderia dominar e matar o referido animal durante a caça. Isso é atestado pelas inscrições encontradas nessas cavernas, que ilustram e sugerem a relação entre os indivíduos humanos e os animais que eram por eles predados. Em várias cavernas, entre elas a caverna de Lascaux, na França, e a caverna de Altamira, na Espanha, centenas de desenhos foram feitos a carvão e outros materiais naturais, apresentando pinturas rupestres. Desse modo, a imagem como alienante no psiquismo do sujeito já é sugerida desde o paleolítico, parecendo ser algo intrínseco à existência do ser humano.

De acordo com Canton (2004), a imagem da mão, impressa plasticamente, pode ser considerada como um primeiro autorretrato humano. Sendo assim, a imagem de mãos impressas nas paredes das cavernas de Lascaux (conforme pode ser visualizada na Figura 13), mais do que uma experiência plástica do sujeito primitivo, no sentido de aura²⁵ é, para quem as contempla, solicitações de reconhecimento do outro, o que se dá a ser olhado por aquele que olha. Desse modo, *sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos*, os olhos daquele que contempla a imagem (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p.148).

²⁵ Um conceito usado por Walter Benjamin que se traduz em uma trama singular de espaço e tempo, entre o olhante e o olhado. No entanto, não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.149).



FIGURA 17: PINTURAS RUPESTRES, PERÍODO PALEOLÍTICO
FONTE: Caverna de Lascaux, França (20.000 a.C.)

Nessa dialética do “olhar e ser olhado” arauticamente, a concepção de *autorretrato ampliado* subverte a concepção do autorretrato tradicional, procurando deslocar a concepção unívoca de uma cópia literal ou registro da face humana, levando a registrar a face humana de forma ampliada, abrangendo seus vestígios existenciais. Ela subverte, no sentido de ilustrar o sujeito contemporâneo, que há muito não é mais aquele organizado pela ótica de Alberti (1999), a qual detinha um olhar soberano, capaz de ordenar a representação em regras fixas. Esse sujeito é outro, aquele que se recusa à apreensão do olho ideal e, nesse deslocamento, volta de fora da representação, rearranjando suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço (RIVERA, 2013, p.21).

Nesse sentido, condiz também com as premissas do Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* que, dentro de uma concepção monista, contempla o sujeito em suas diversas dimensões. Com isso, esse sujeito, o mesmo da arte contemporânea, que declina um olhar renascentista para se voltar para o outro, como é demonstrado na concepção da Dimensão Moduladora do STAA (SANT’ANA-LOOS; LOOS-SANT’ANA, 2013d).

Saindo das paredes de Lascaux e vencidos os bisontes, o sujeito primitivo se lançou em uma nova produção *altero-especular*. Nesse mesmo período, no Paleolítico (em torno de 20.000 a.C.), surgiram novas formas de representação humana. Imagens femininas, em forma de pequenas esculturas, que se presume revelarem espelhamentos do sujeito em suas relações com a maternidade.

Para Witcombe (2013), tais estatuetas paleolíticas em seus corpos miniaturizados, denominadas *Vênus de Willendorf* (conforme Figura 18), que apresentam a cabeça como prolongamento do corpo (sem pescoço) e seios volumosos, ventre saltado e grandes flancos, mais do que as relações com o feminino se ocupavam de outra coisa. Supõe-se que o que estava em evidência para esses indivíduos é o que se apresenta para todo ser humano, independente de sua diacronicidade histórica ou da concepção filosófica da época: aquilo que lhe é desconhecido. Nesse contexto, chamava-lhes a atenção a saída de um ser do corpo de outro ser, um corpo receptáculo que se altera anatomicamente, antecipando a chegada desse novo ser.

De acordo com Witcombe (2013), uma das conjecturas mais frequentes é, justamente, a de que essa estatueta serviu como símbolo da fertilidade. Sugerido pela representação das partes bem desenvolvidas do corpo feminino, características do período de concepção, em contrapartida à cabeça, braços e pernas não



FIGURA 18: VÊNUS DE WILLENDORF, PALEOLÍTICO
FONTE: Museu Natural de Viena (25.000 a.C.)

desenvolvidos escultoricamente, como indício e enigma da chegada desse novo sujeito. Segundo Didi-Huberman (2005, p.150), como negar que é todo o *tesouro do simbólico que nos olha em cada forma visível investida desse poder de levantar os olhos?*

Desse modo, na concepção do Autorretrato Ampliado, o sujeito, por meio do fio dourado dos afetamentos, busca uma identificação como humano, constituindo sua identidade em meio às relações com os fenômenos que se apresentam, mesmo que ainda incompreensíveis para ele.

Do Paleolítico até a Antiguidade, a natureza dominada, em parte, por novas tecnologias, sugere uma nova relação do sujeito com sua imagem, sua existência e o mundo. O corpo, agora mais naturalizado, no entanto, sempre remete ao que está fora dele. Uma nova preocupação se instalou no imaginário, não mais articulado à vida e sua reprodução, mas em suas relações com a morte. Além de crer em deuses que poderiam interferir na história humana, os egípcios acreditavam que após a morte haveria outra vida. A relação humana com a imagem, a partir daí, passou a interpretar essa passagem que ocupava (e ainda ocupa) então o lugar do enigma.

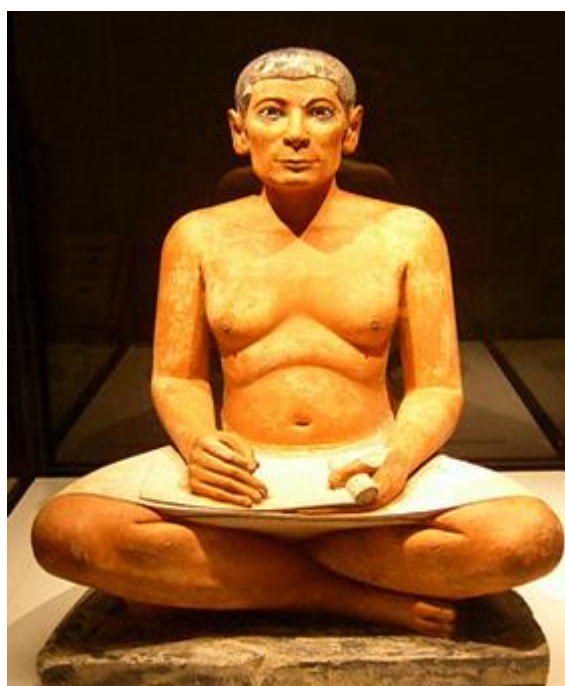


FIGURA 19: O ESCRIBA SENTADO, EGITO
FONTE: Museu do Louvre, Paris. 2.500 a.C.

No entanto, entre esquemas corporais e gigantescas esculturas, é interessante perceber que a arte egípcia, na medida em que declinava a civilização, esgota-se também sua imagética em alusão a essa imortalidade. Os escultores egípcios eram orientados a esculpirem a cabeça do rei em imperecível granito e a colocarem na tumba onde ninguém a pudesse ver, para ajudar sua alma a se manter viva na imagem e através dela. Essa crença criou a expressão egípcia que designava o escultor como *aquele que mantém vivo* (GOMBRICH, 2008, p. 33).

Além disso, os pintores e artesãos egípcios faziam decorações, pinturas e também textos hieróglifos, assim como o escriba (Figura 19). No entanto, esse

representante egípcio, na profissão do escriba e em meio aos faraós, mostrava *outro retrato* egípcio. Diferente das inúmeras expressões artísticas desse período, produzidas através de esquemas corporais, o escriba se mostra para além dessa concepção. No espaçamento tramado entre o olhante e o olhado (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.147), a imagem da escultura do escriba representa muito mais que um elemento da hierarquia egípcia. No sentido de aura em Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p.148), ao levantar os olhos a aquele que olha o escriba, na disposição de seu corpo mostra um sujeito que, diante da impossibilidade da morte, aparentemente se mostra impassível; no entanto, em seus escritos se revelam o que permanece na vida: ele “escreve a vida”.

Desse modo, segundo Baudrillard (apud FABRIS, 2004, p.14), o que importa em um retrato não é a identidade, e sim a “alteridade secreta”, aquela máscara que torna o indivíduo singular, que o transforma em *coisa entre as coisas*. Desse modo, tal imagem do escriba, elaborando os textos da vida egípcia, parece escapar às produções rígidas dos esquemas. Revelando outra concepção



FIGURA 20: BUSTO DE NEFERTITI, EGITO.
FONTE: Museu Egípcio de Berlim (1.330 a.C.)

da identidade de um sujeito que *pula fora* da imagética vigente, em uma espécie de opacidade especular, esse corpo em forma de escultura remete ao mesmo corpo que, em todas as épocas, recusa-se a se submeter a um olhar ideal (RIVERA, 2013, p.21).

Gombrich (2008, p. 27) sugere que talvez as regras propostas pelos egípcios em seus esquemas corporais estivessem relacionadas à mágica da representação pictórica.

Contudo, tal linguagem oferece ao sujeito apenas um lugar, o do modelo ideal, ou seja, longe de sua singularidade. Talvez, por isso, a figura do escriba e de Nefertiti (Figura 20), a esposa do faraó Amenófis IV, descortinam com sutilezas a dinâmica de outra imagem, na concepção do Autorretrato Ampliado: a de uma busca de sua singularidade, de uma identidade. Segundo os baixos-relevos egípcios encontrados, o faraó, Nefertiti e suas seis filhas foram os precursores de imagens em que a família aparecia em cenas cotidianas. Como também responsáveis por uma grande mudança religiosa. Por influência da esposa o faraó, em seu reinado, passou de politeísta a monoteísta. Os esquemas egípcios não comportavam essas relações que extrapolavam um olhar *esquadrinhador*²⁶.

Perfazendo um olhar ampliado de ser, o Escriba e Nefertiti, na perspectiva de um olhar circunscrito pela aura, utilizam-se de uma escultura que superava o simples esquema corporal.

Enquanto os egípcios baseavam sua arte na imagem que vislumbra a permanência do ser, os gregos começaram a conceber um sujeito em sua concepção da matéria, mas em sua alteridade na relação com os mitos. Com seus reis que não eram deuses, mas seres humanos, os artistas gregos retomaram a identificação com a natureza e a representação imagética natural. Com isso, em sua contínua busca por uma identificação, e consequente identidade com o mundo, aproximaram-se cada vez mais do espelho (GOMBRICH, 2008, p. 61).

Com características de Narciso, os gregos por meio de um racionalismo entremeado pelo amor, pela beleza e pela democracia, acreditavam que um corpo suficientemente robusto os aproximaria dos mitos. Em contrapartida aos egípcios, preenchiam assim o espaço vago da lembrança de sua finitude e, através dos mitos, articulavam o espaço e a representação por meio do antropomorfismo. Segundo Gombrich (2008, p. 68), para os gregos não existiria corpo humano que fosse tão simétrico, bem formado e belo quanto os das esculturas gregas. Embora haja outras interpretações, o intuito dos gregos, para o autor, mais do que difundir uma forma idealizada do corpo intentava insuflar vida a esses corpos.

²⁶ Os desenhos egípcios oficiais foram desenvolvidos a partir de um modelo quadriculado, esquadrinhando a imagem a ser reproduzida.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tG69iGRtIIY>

Desse modo, nos vários períodos que se seguem, os gregos passam a esculpir grandes figuras em mármore procurando o movimento nas esculturas, como também se utilizando do bronze, que era mais resistente. As figuras femininas, que até então eram esculpidas com muitos tecidos, também passaram a revelar o nu. Nesse processo, chegando ao período Helenístico, a idade e a personalidade deixaram afetar a expressão das esculturas, enquanto as emoções e os traços psicológicos passaram a ser determinantes (GOMBRICH, 2008, p. 71).

Mas é na *Cabeça do Atleta Vencedor* (como pode ser visualizado na figura acima), em sua qualidade de objeto aráutico, cuja aparição se desdobra para além de sua visibilidade daquele que o olha, é onde um olhar se levanta justamente pelo declínio desse olhar (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 149). Desse modo, a imagética do olhar esculpido e fundido no bronze que, em uma dialética de olhares, de aproximação e de afastamento do objeto, entre o olhado e quem o olha, mostra-se com os olhos baixos, como que tocado por um olhar insustentável (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 152) Mais do que a superação física e estética, essa obra coincide na relação daquele desconhecimento perene, presente nas obras antes mencionadas, por manifestarem algo, pelo qual todo ser humano afeta e é afetado em sua dimensão subjetiva. O olhar que nada tem de vencedor, e sim mais de vencido, revela-se no temor desse desconhecimento que impulsiona o fio da alteridade que perpassa as identificações do sujeito na busca de uma identidade.



FIGURA 21: CABEÇA DO ATLETA VENCEDOR, GRÉCIA

FONTE: Museu do Louvre, séc. V a. C.

Do olhar subjetivo, fundido no bronze, às raízes da época Paleocristã, o sujeito se vê em um retorno às imagens a serem vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural, impregnando todos os aspectos da vida. De acordo com Gombrich (2008, p. 95), surge aí o prenúncio de um autorretrato tradicional, quando

os artistas incluíam sua própria imagem nas representações dos personagens que figuravam em manuscritos e cenas religiosas. Mesmo considerado um tempo de obscurantismo, foi então que o sujeito se revelou em suas primeiras expressões; por meio da imagem sacra ele mostrava sua própria face.

Segundo Didi-Huberman (2013, p. 67), a história da arte estará impossibilitada de compreender a eficácia visual das imagens enquanto permanecer entregue à tirania do visível. Referindo-se principalmente à contribuição da arte cristã, o autor entende que antes da obra de arte visível houve a exigência de uma abertura ao mundo visível, que não produz somente formas e chaves iconográficas, mas também os sintomas do mundo em sua visibilidade.

Ora, tentando dominar os deuses, ou mesmo aproximando-se do que possa transcender e apaziguar sua finitude, o sujeito caminha frente às indagações relacionadas à sua existência e ao mundo que o cerca. E, porque não dizer, recorre às imagens, sobre as quais não se pode precisar o momento exato em que emergem em sua mente, mas que inscrevem seu olhar e seus pensamentos. E, nesse percurso imagético-existencial, a representação foi tomando diferentes formas.



FIGURA 22: MOSAICO BIZANTINO
FONTE: Catedral de Istambul

Didi-Huberman (2013, p. 17), em suas reflexões sobre a história da arte, procura compreender o porquê do método iconográfico herdado por Panofsky²⁷ sobre certas obras do final da Idade Média e do Renascimento revela-se repentinamente insuficiente, ou como ele mesmo interpreta, de uma suficiência metodológica incapaz de um fechamento.

Diante disso, a obra de Fra Angélico, na imagem apresentada a seguir (Figuras 23 e 24) intituladas *Noli Me Tangere*, fundamenta o questionamento de Didi-Huberman. De início, começando pela nomeação da obra, denotam-se as relações da dupla distância que acontecem na experiência da aura. Pode-se dizer que ela se revela por entre os dedos das mãos do Cristo e de Maria Madalena, confirmando quando Ele lhe diz: *Noli me tangere* que, traduzindo, significa *Não me toques*.



FIGURAS 23 e 24: NOLI ME TANGERE, FRA ANGÉLICO
FONTE: Convento de São Marco, Florença (1430)

²⁷ Crítico e historiador da arte alemão, um dos principais representantes do chamado método iconológico e estudos acadêmicos em iconografia.

Essa dupla distância que há entre eles é a mesma distância que tem a polaridade do próximo e do afastado, da mesma maneira que a palavra “um dia” compreende o dia e a noite. A distância desse modo é como a forma fundamental do sentir (STRAUS, apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 162).

É a mesma distância que se abre diante de quem olha o afresco ou outro elemento que produz tal experiência, *em uma estrutura dialética, desdobrada e paradoxal*.

Dessa forma, se assim é possível dizer, Fra Angélico oferece uma dupla distância a partir de outra dupla distância, não esquecendo que a distância não é sentida, é antes o sentir que a revela.

O surgimento de uma nova organização pictórica coincide com a inclusão da figura humana na composição e nos gêneros da pintura: retrato e autorretrato. A partir do Renascimento o retrato clássico emergiu, atuando como uma estratégia de afirmação do sujeito, ressignificando o lugar do artista (antes mero artesão) e conferindo a ele um lugar social de maior destaque. Do Renascimento ao Neoclassicismo percebe-se que o foco de interesse, em grande parte nos retratos e autorretratos na concepção clássica, caracteriza-se por retratos estabelecidos na semelhança física do autor. Comparado a um espelho, o ato de autorretratar-se refletia nas peculiaridades e na identidade do retratado – espelhando, além de sua imagem, sua concepção de mundo com o qual ele se relacionava e interpretava (FABRIS, 2004, p. 55).

Se no retrato há certa distância entre o artista e o objeto a ser representado, no autorretrato estes dois elementos se modificam, sendo que o objeto de representação a ser tratado é o próprio artista. Com isso a concepção de dupla distância (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 160) tanto no retrato como no autorretrato, difere pela essência do autorretrato em que, paradoxalmente, é um retrato que reflete o outro especular pelo próprio ato criativo.

Nesse período ainda não havia uma concepção estabelecida de “identidade humana”; entretanto, no abandono de uma visão até então teocêntrica por outra de cunho humanista, passou-se a considerar o indivíduo como sujeito histórico, ou seja, capaz de agir e modificar a natureza conforme sua vontade.

Como resultado dessa nova concepção, também os artistas passaram a realizar obras que buscavam representar essa nova posição do sujeito no mundo.

Pessoas notáveis e ilustres e, principalmente, oriundas das camadas burguesas contratavam os artistas buscando status social por meio de obras que as retratavam.

Enquanto subgênero independente do retrato surgiu o autorretrato, que também dava ao artista um lugar de reconhecimento social, saindo do status de mero artesão. Além de promover a imagem e a função do autor, o autorretrato passou a oferecer uma utilidade prática, servindo para mostrar aos possíveis clientes a habilidade em capturar a verossimilhança, cânone estético do período.

No plano metafórico, o autorretrato foi associado ao espelho, de *especular-speculum*, sendo muitas vezes considerado como um duplo: o “espelho do artista”. No entanto, diante da perspectiva de Alberti, o espelho se rende à sua geometria (FRANCASTEL, 1982, p. 178).

Mesmo assim, para a realização de um autorretrato foram considerados processos diversos, sendo que dentre eles permaneceu o uso do espelho. O autorretrato, como uma autorrepresentação, explica a importância do retrato na história da arte. A face humana, como um dos principais objetos de estudo da arte, tem no retrato a face não apenas como modelo, mas como um reservatório bastante singular onde o artista tenta dar vida à sua produção.

Com isso o retrato, que foi considerado como gênero essencialmente artístico, com significado e funções múltiplas, estabeleceu-se de acordo com as demandas de cada período em que foi utilizado. O conceito de retrato que perdurou é o que corresponde a um sujeito cuja imagem o representa. Todavia, quando o criador decide ser seu próprio objeto de estudo, o retrato torna-se um autorretrato. Ao se deter em um exercício através do qual o criador era representado por uma exigência de verossimilhança, associando-se a uma imagem manifesta da consciência reflexiva, aceitava-se apenas como um sentido estético da imagem a transgressão da idealização.

Com isso, no século XIV, durante o Renascimento, o retrato e o autorretrato tornam-se um modo eficaz para as novas preocupações humanistas. Neste contexto de renovações artísticas, por meio do humanismo, estabeleceu-se um novo enigma com o desconhecido: agora é o próprio sujeito que se tornou o alvo das preocupações ditas filosóficas. Aos poucos, o artista se tornava a própria dimensão que pode traduzir uma manifestação sensível no exercício criativo do olhar.



FIGURAS 25 e 26: RETRATO DE UM JOVEM COM BONÉ VERMELHO E
RETRATO DE UMA JOVEM (SIMONETA VESPUCI), BOTTICELLI
FONTE: National Gallery of Art Washington, EUA (1485)

O século XVII assistiu ao realismo original de Caravaggio e de Diego Velázquez que projetava figuras recorrendo às cores quentes e ao claro e escuro caravaggiano. Velázquez realizou retratos ao longo de toda a sua obra, sobretudo a partir de 1623, quando se tornou pintor da corte de Filipe IV. Suas obras mostram o a infanta e o infante, integrantes da família real.



FIGURA 27: INFANTA MARGARIDA TEREZA, VELAZQUÉZ
FONTE: Museu do Prado, Espanha (1653-1655-1656-1659)



FIGURA 28: INFANTE BALTAZAR CARLOS, VELAZQUÉZ
 FONTE: Museu do Prado, Espanha (1634-1636-1635-1640)

A arte barroca encontrou em Rembrandt outro grande nome do retrato no século XVII. O artista inaugurou forte tradição retratística ao romper com o esquema convencional de composição, passando a valorizar os retratos individuais e conferindo densidade psicológica aos tipos retratados

O pintor romântico Eugène Delacroix, em um artigo publicado em 1829, mostrou como o autorretrato tornou-se um subgênero importante. Todos os períodos artísticos onde os retratos e autorretratos passaram a se destacar mostram como tal gênero artístico não consistiu apenas em uma pintura realística do modelo, mas como a pintura do corpo remete a relações do sujeito em sua condição subjetiva por meio da imagem pintada.



FIGURA 29: MONT SAINTE VICTORIE, CÉZANNE
FONTE: Baltimore Museum of Art, EUA (1897)

Na virada do século XX, o pintor Cézanne demonstrou que o conceito com que Alberti regulou o espaço pela perspectiva, através do mesmo meio com que ele se expressava, ou seja, a pintura, não traduzia mais a concepção de ordenação do espaço visual. Com isso, o quadro não mais se compunha segundo as leis da perspectiva renascentista de Alberti, ou seja, a partir de uma posição inquestionável e bem centrada, de um olho “ordenador”. Segundo Rivera (2002, p. 7), a revolução cezanniana, pela qual se rompeu a organização espacial desde o Renascimento, atuou de maneira complementar a revolução freudiana, onde o sujeito, antes orientado por este olho ordenador e pela certeza positivista, perde sua estabilidade

para uma nova concepção de sujeito, que segundo Freud, “Não é dono nem de sua própria casa”. O autor referia-se à teorização do inconsciente, que trouxe ao ser humano a incerteza sobre o pensamento racional, o consciente como controlador absoluto.

Desse modo, a noção de autorretrato passando pela nova concepção de descentramento do sujeito viu-se em busca de uma outra constituição de imagem que sustentou a representação no século XX. Buscando a emancipação das normas vigentes, o sujeito espregueia sua autonomia entendendo o lugar da arte como um espaço de singularidade. O artista busca dar livre acesso ao outro especular nos processos de criação, em um movimento cada vez mais voltado para as questões de identidade expressas, principalmente, no espaço metafórico. Na pintura, a representação passou por uma reestruturação dos conceitos, a imagem apresentando-se em sua figurabilidade²⁸. Didi-Huberman (2005, p. 65) descreve como provavelmente isso ocorre, entre o sujeito e as imagens, pelo impacto do olhar o sentido de uma perda, de um desejo ou de uma renúncia.



FIGURA 30: MÃOS DESENHANDO, ESCHER
FONTE: M. C. Escher Foundation, Holanda (1948)

Para Escher (Figura 30) as mãos que desenhavam ganham certa autonomia na medida em que elas mesmas se relacionam e se constroem. É como a criança

²⁸ A figurabilidade não é a apresentação do reconhecível ou a afirmação de uma evidência, mas a produção de dissemelhanças.

diante do espelho que começa a gesticular e acompanhar seu próprio movimento, reconhecendo-se como outro.

O artista passou a procurar representar construções impossíveis, inúmeros padrões geométricos, além de inquietar o observador com suas interessantes ilusões de ótica. No entanto não se limita a construir imagens com efeito, dotadas de qualidade técnica e estética. Ele tenta produzir a imagem desse sujeito que se depara dia-a-dia com seu próprio reflexo. Um autorretrato contemporâneo como extensão do próprio retrato.

É no entremeio da imagem que, desde o Paleolítico, o ser humano permanece por entre as linhas do desenho, as tintas da pintura, suspenso entre as pedras das esculturas, os claros e escuros da fotografia – sujeito, como sempre, aos *flashes* do desconhecido. No entanto, segundo Rivera (2013, p. 378), *a arte que nos tira do lugar, não é propriamente para nos instalar em outro lugar, mas tem seu valor no transporte em si*. E nesses transportes, entre o encontro e o ato, em um avanço do espaço dialético, entre o dentro e o fora do processo criativo, tanto o propositor como o participante, entremeados pelo fio dourado da alteridade, pergunta-se sobre suas identificações e consequente configuração identitária.

Discutindo a noção de autorretrato bem como de identidade proposta nesse estudo, a produção de imagens pelo contorno do Módulo Significante, reedita a imagética do corpo nos moldes do estágio de espelho. É buscando a ressignificação do “tesouro” da visualidade, apreendida em sua experiência cotidiana, que o sujeito busca refazer o percurso produzindo uma nova configuração identitária. Num processo que vai do imaginário ao simbólico, tal prática lança o sujeito em uma espécie de jogo lúdico, o qual é sustentado pelo *encontro* e o *ato*.

Dessa forma, da Dimensão Moduladora à Dimensão Criativa (SANT’ANA-LOOS, LOOS-SANT’ANA, 2013d), o sujeito-artista evolui seu interesse quase exclusivamente para uma preocupação muito mais conceitual do ato e do processo de criação. O trabalho não importa como objeto, mas como *ato*. Não está extamente em questão o produto acabado, mas como o processo se dá naquele objeto ou nas possibilidades da ação por meio desse constructo teórico na arte.

Não há mais o modelo fixo, como não há mais um olhar centralizador, se há um representante é um transeunte das imagens. Desse modo, o Autorretrato Ampliado, em complementaridade ao STAA, compreende esse sujeito da

contemporaneidade, que no fio condutor da alteridade em todas as épocas, como se pode certificar nesse estudo, mostrou-se interessado em participar mais do mundo, da existência, mesmo perpassado por todos os critérios filosóficos e imaginários do que deveria ser um sujeito.

Assim a autorrepresentação, em uma espécie de ruptura com o que é dado como ficção – não esquecendo que Lacan afirma que a verdade se apresenta como ficção, já que é na fantasia que se oculta a verdade do sujeito –, recusa-se às violações sobre a realidade do sujeito se rebelando contra o modelo. Com ela, esvai-se a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato ou natural, e no transcendental ou simbólico, ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. E se pode ainda perguntar: como pode se constituir com tanta evidência tal certeza? Tal fechamento do visível sobre o legível e de tudo isso sobre o saber inteligível? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

4 A IMAGEM OCULTA

Amanhã de manhã, na hora da visita, quando, sem nenhum dicionário, tentarem se comunicar com esses homens, queiram lembrar que, diante deles, os senhores tem uma única superioridade: a força.

(Antonin Artaud)²⁹

Que tempos são esses em que é necessário defender o óbvio.

(Bertolt Brecht)³⁰

Em se tratando de imagens, que imagem é essa que a “saúde mental” representa? Imagens sobre imagens! Um conceito freudiano (FREUD, 1976, p. 67), conhecido como “lembrança encobridora” teoriza uma relação imagética engendrada na memória, em certa sobreposição de imagens, uma encobrendo a outra. A primeira, aparentemente uma boa lembrança, porém ilusória, encobre uma segunda, carregada de conflitos. Desse modo, a concepção de saúde mental, dentro de uma *gestalt* constituída por um modelo ideal (e aqueles padrões que fogem dele), ao conceder um lugar ao sujeito o impede de um real encontro com sua singularidade. Nesse caso, um sujeito é considerado *saudável* quando se identifica com tal modelo. Tendo em vista que a singularidade de cada um é algo que fundamenta uma existência viva e verdadeira, e supondo que a imagem que ilustra o conceito de saúde mental se assemelhe a uma imagem encobridora, então, o que ela estaria ocultando?

Tal questionamento sustenta-se na premissa de que todo o ser humano tem seus conflitos psicológicos, oriundos das interações que vivencia, e isso aparece claramente na prática terapêutica; mas, também, nas interações cotidianas, de modo geral.

²⁹ Dramaturgo francês, Antonin Artaud e os autores do manifesto da “La Révolution Surréaliste”, em carta aos diretores dos hospícios (apud Basaglia, 2005, p. 109).

³⁰ Dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o *Berliner Ensemble*, em Paris, durante os anos 1954 e 1955.



FIGURA 31: LA REPONSE IMPREVUE,
MAGRITTE
FONTE: Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique (1932)

E não somente é o caso do paciente/participante de um centro de atenção psicossocial, mas de todos aqueles que circulam dentro desse contexto, ou seja, familiares, profissionais e demais envolvidos.

Todavia, na contemporaneidade, assuntos que giram em torno da ideia de saúde mental têm sido discutidos de forma relevante, perpassando todo o discurso humano, seja ele psicológico ou não. Segundo Miller (2013), no limite, pode-se chegar a uma inferência radical a respeito disso: a de que a “saúde mental” (tal como a concebida nos manuais psiquiátricos) não existe, ela nada mais é que uma ficção.

Sendo uma ficção, qual seria a imagem real? Assim como na obra de Magritte, intitulada *A Resposta Inesperada*: qual é a resposta possível?

Sonham com uma “saúde mental” dentro de padrões previamente estabelecidos pela sociedade aqueles que não entendem ou não aceitam a própria

diferença, e logo, a do outro. Assim sendo, a dificuldade no reconhecimento tanto da igualdade quanto da diferença – o que se dá pela via da alteridade – pelo sujeito da atualidade, mostra-se, claramente, em várias esferas da vida humana. Particularmente, pela concepção de superioridade e inferioridade, onde um se considera melhor ou pior em relação ao outro, alimentando sentimentos de competitividade. Desse modo, quando não se consegue responder pela lógica do singular, submete-se o sujeito a uma lógica de massa (BIRMAN apud AMARANTE, 2000, p. 98).

A propósito, vale recordar a frase atribuída a Tolstoi e bem midiaticizada: “De perto ninguém é normal!”. Então, que necessidade é essa que se tem, de que exista o louco, para se apreender o “normal”?

Dessa forma, é imprescindível uma ampliação do entendimento a respeito dos aspectos relacionais entre o sujeito e o mundo, à vista disso, procurando mapear como o sujeito afeta e é afetado pelo outro, pelo mundo (LUNA; LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS; SILVA, 2013). Sem deixar de compreender que essa relação permeia um longo processo de identificações e constituição da identidade, e que se revela por meio de um engendramento de imagens. Contudo, tal imagética identitária frequentemente deixa oculto o que o sujeito tem de mais verdadeiro, ou seja, sua singularidade; nos termos do STAA, seu *self*.

Desse modo, dentro de uma concepção em que se proclama a saúde, também o caso clínico existe, tanto quanto a saúde mental. Concebido dentro de uma perspectiva dicotômica e dominado pela objetividade, acaba como que ocultando as implicações que são reveladas pelos efeitos da relação transferencial e da subjetividade. Segundo Miller (2013), considerar um caso clínico como se fosse de um “paciente” também se configura uma espécie de ficção.

“Fazer parte” de um quadro clínico, portanto, mesmo em uma perspectiva relacional, não resguarda ninguém de seus efeitos: nem terapeuta, nem paciente; no presente caso, nem propositor, nem participante. A prática denominada supervisão ilustra bem isso, tendo, como função principal, identificar o que é do terapeuta/propositor e que interfere no tratamento do paciente/participante. Desse modo, assim que “neutralizado” o que se singulariza no terapeuta/propositor, então é o paciente/participante que, com seu parceiro da visualidade terapêutica, na

ausência/presença de suas fantasias e com a identidade que atribui ao outro, figura tanto no quadro, quanto na cena.

Mas até onde é possível tal neutralidade?

Quanto a isso, a crítica maior à neutralidade científica na área da saúde mental não foi proveniente de uma obra científica, mas de uma obra literária: *O Alienista*, de Machado de Assis. Em 1882 o escritor discutiu, pela ficção literária, além do mito da neutralidade científica, a contundente dicotomia entre normalidade e anormalidade, bem como a ciência como “produtora de verdade”. Machado de Assis (LIMA apud AMARANTE, 2011, p. 42) problematizou, ao longo de seu conto, o processo de patologização das singularidades e sua consequente transformação em categoria de classificação e controle. Antes mesmo do evento da psicanálise freudiana, a partir de 1880, os personagens de Machado de Assis revelavam uma complexidade que os desviava dos padrões considerados de normalidade, deixando à mostra singularidades e pequenas diferenças (LIMA apud AMARANTE, 2011, p. 41).

Ao longo dos tempos o conceito de saúde mental também ocupou outros lugares, sendo um deles o da “sabedoria”. Dessa forma, estabelecendo-a em uma relação de natureza privilegiada, foi traduzida como bem estar e saúde para aqueles que a possuíam. No entanto, no decorrer da história, outra posição foi imbricada nesse conceito. Através do conhecimento, a própria filosofia defendeu a inexistência da saúde mental. Segundo Birman (apud AMARANTE, 2000, p. 100), não se trata de interpretar os fenômenos sociais a partir de certas características psíquicas, mas de refletir em como a ordem simbólica e social está engendrada a uma condição que opera segundo certas regularidades psíquicas. Ou seja, é possível questionar a tradicional caracterização de sujeitos que, em suas dinâmicas de vida são considerados alienados e desorientados, mas passíveis de serem “reeducados”, a fim de que seja restituída a ordem e a medida.

Ainda assim, o tema de saúde mental, discutido por meio de uma extensa bibliografia, sempre supôs um delineamento dicotômico, sendo que o sujeito ou é racional, ou é emocional, não considerando que ambas as coisas possuem uma natureza interacional, uma existindo pela outra (LUNA; LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS; SILVA, 2013). Desse modo, o que perpassa essa concepção de

sujeito dicotomizado nada mais é do que uma imagem desqualificada das emoções, como algo que necessita ser dominado pela outra parte, a parte racional.

Pode-se conceber um sujeito que é e não é ao mesmo tempo, que se emociona e raciocina ao mesmo tempo, que foi consciente principalmente durante o positivismo, mas que se descobriu inconsciente na modernidade. Que simplesmente permite aos fenômenos acontecerem nele tais como são? Como diz o poema do crítico de arte Ferreira Gullar: *Uma parte de mim é permanente: outra parte se sabe de repente. Uma parte de mim é só vertigem: outra parte, linguagem.* Em um encontro³¹ americano de psicanálise em Buenos Aires em novembro de 2013, Miller (2013) colocou que tal conceito sobre saúde mental, desde sempre, identifica-se com o discurso do “mestre”, ou seja, de alguém que acredita que detém o saber sobre o outro, provocando seu assujeitamento. Assim como na perspectiva apresentada, o terapeuta no papel de propositor se exime do cargo de “mestre”, ocupando, lado a lado, um lugar fictício; uma espécie de imagem especular, oferecendo um lugar de espelhamento ao participante.

Jacques-Allan Miller (2013), por meio de uma interpretação da obra intitulada *As Meninas*, de autoria do pintor espanhol Velázquez, exemplifica outra relação aparente em uma imagem da arte. Ao se autorretratar com os demais, Velázquez ilustrou uma relação similar à da experiência terapêutica. Pelo menos deveria ter essa estrutura, a saber, o aspecto relacional das relações. Um mestre esvanecido, ocultado em seu próprio lugar, um lugar em que se inscreve cada espectador (paciente/propositor). Vale lembrar, aqui, a concepção de Didi-Huberman (2005), de que *o que vemos também nos olha*, como verdadeiras trocas imagéticas entre um e outro.

Desse modo, busca-se caracterizar a relação na experiência terapêutica – a qual talvez seja melhor não chamar de “mediação”, pois quando se media o lugar do “mestre” subsiste, isto é, ele permanece ocupando o lugar daquele que “tudo sabe” sobre o sujeito. Já em uma concepção relacional o propositor se insere, faz parte da cena, congrega com seus participantes a experiência diária, a vivência de subjetividades, buscando um encontro em suas próprias relações.

³¹ VI ENAPOL 2013. VI Encontro Americano de Psicanálise de Orientação Lacaniana, em Buenos Aires, 2013. Informações disponíveis em: <http://www.enapol.com/pt/template.php>



FIGURA 32: LAS MENINAS, VELAZQUEZ
 FONTE: Museo Del Prado, Madrid (1656-57)

Todavia, é através da ciência que o “mestre” promove a pretendida “saúde mental”, e por meio dela produz um convencimento sobre o sujeito. Desse modo, a ciência atinge o sujeito dicotomicamente, enaltecendo, na maior parte das vezes, a parte racional do mesmo, enquanto denigre a parte afetivo-emocional.

Com isso, destinada a integrar o sujeito no mundo contemporâneo, o ideal de saúde mental se traduz em um imenso esforço, que se verifica especialmente nas classificações, mais precisamente através do DSM-5³². No excesso de categorias do tipo “sem outra especificação” (SOE), mesmo quantificados por estatísticas, esquadrinhados por alta tecnologia, articulados a descobertas da genética, os sintomas carregam consigo o que se permite designar como um irreduzível à classificação, resultado das especificidades da constituição do sujeito, da singularidade de cada ser vivo que o torna insubstituível, único.

Desse modo, tornando-se um assunto de estado, a saúde mental é entendida como sendo de domínio público. É como se a “enfermidade mental” estivesse presente, e pior, em qualquer sujeito; e frequentemente, no que aparece como sendo próprio dele, inerente ao sujeito. Em uma espécie de dinâmica de controle, o discurso do “mestre” se encontra inserido, de modo significativo, no

³² DSM-5: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*.

campo chamado de saúde mental. O amplo acesso aos medicamentos e às psicoterapias se expande, tornando-se um meio de regulações do estado (MILLER, 2013).

Contudo, nesse contexto, não se pretende empreender uma leitura do indivíduo como alguém destacado, desconectado, mas se pensar o sujeito em sua inscrição no campo do que é humano, do simbólico e de suas especificidades, e na sua imersão no *universo das intensidades*, ou seja, o sujeito singular em um campo intersubjetivo (BIRMAN apud AMARANTE, 2000, p. 100). Promove-se, portanto, o deslocamento de uma concepção reguladora sobre o sujeito para outro espaço dialógico, possibilitando a ele tornar-se manifesto. Por meio de um efeito simbólico, a própria linguagem mostra o que estava oculto (DIONÍSIO; YASUI apud AMARANTE, 2011, p. 56).

O imaginário é sempre regulado pela percepção da forma do outro. Tal unidade fundamental remete à teoria do estágio do espelho, ilustrada por Lacan, onde por meio de um efeito relacional, na concepção do “mestre” e o “escravo”, intercambiam-se. Portanto, na prevalência do discurso do “mestre”, em seu domínio espacial, ao outro resta um lugar de escassa autonomia.

Também há que transpor o simbólico para alcançar a “invenção existencial”. O simbólico, ao dar significado à relação especular, mesmo que em sua efemeridade e opacidade, por meio das metáforas e efeitos de significação, concebe o que se entende como “pensamento” do sujeito.

Portanto, todo pensamento tem um procedimento próprio, algo da ordem de uma organização psíquica; no entanto, ao ser reprimido, o retém para si, podendo instalar-se no nível inconsciente. O simbólico, atingindo a imagem especular no processo terapêutico, mortifica o corpo, selecionando alguma parte do mesmo, por onde todo o universo mental se anima. O universo mental não faz senão refletir indefinidamente o corpo a partir das maneiras mais inusitadas, proporcionando uma forma articulada ao campo do outro.

Esse encontro marca o corpo com um traçado inesquecível. É o que se chama “acontecimento de corpo”. Este acontecimento de “deleite” não volta jamais ao zero. Para saber o que fazer com esse deleite é preciso tempo terapêutico, ou melhor, o tempo de cada sujeito, necessário ao processamento e à reelaboração dessas marcas. Por isso falamos que se trata de algo que não se decifra somente

com palavras, mas, sim, de acordo com o STAA, por meio de uma *linguagem plena*. O sujeito fala com seu corpo; então, pela prática artística ele disponibiliza seu corpo como suporte de sua expressão (DIONÍSIO; YASUI apud AMARANTE, 2011, p. 63). Segundo Lacan, o sujeito é um ser falante por natureza. Esse corpo que às vezes não fala, mas se constitui por meio da palavra, é justamente o que se emparelha, a rigor, com a saúde mental que não existe (MILLER, 2013). Esse “falar com seu corpo” é traído por cada sintoma, e cada acontecimento do corpo. Esse falar com o corpo está no horizonte de toda interpretação e de toda resolução dos problemas do sujeito.

Desde a Antiguidade as relações entre os aspectos do corpo e o sujeito em si são fonte de constantes indagações. Para Aristóteles o aspecto físico do corpo era associado às qualidades morais da alma. A cultura ocidental tentava apreender a imagem do sujeito que não se deixava apreender pelo olhar. Tendo como postulado a dualidade, a fisiognomia aristotélica, a partir da relação entre exterior e interior estabeleceu uma rede de equivalências entre o pormenor das superfícies e as profundezas ocultas do corpo.

No século XVI os estudos fisiognômicos se multiplicaram, e se o rosto é, invariavelmente, um sinal do sujeito, então era o momento de descobrir aquilo que estava oculto. E é essa tradição que confere à figura também o estatuto de estigma social. Pelo estudo da fisiognomia ou leitura facial³³, configuraram-se na história articulações de identidades. Tais imagens identitárias, por meio do retrato – do autorretrato –, seja na pintura ou na escultura, construídas e produzidas no decorrer dos tempos até a contemporaneidade, constituíram um lugar “oficial” do sujeito, permitindo, através dessas representações, um controle social do mesmo, mas em sua dimensão interior (FABRIS, 2004).

Historicamente a arte tem sido entendida como um meio terapêutico para sujeitos com conflitos psíquicos. Dessa concepção é que surgiram a arteterapia, a musicoterapia, entre outras. E foi a partir desses modos de expressão que se configuraram muitos espaços terapêuticos. Apesar de suas contribuições, a arte,

³³ A *fisiognomia* teve sua origem na Índia, quando antigos habitantes daquele país estudavam rugas no corpo, bem como as causas e as origens das mesmas. Mais tarde foi levada para a China, onde foi desenvolvida como diagnóstico e hoje é tida como uma subdivisão da medicina chinesa. Segundo a fisiognomia, os traços da face podem auxiliar em um diagnóstico preciso e ainda indicar um tratamento correto em qualquer área médica, estética, nutricional ou psicológica, e o domínio de sua técnica provê uma avaliação completa do indivíduo.

dentro dessa concepção, resume-se a técnicas e objetividades, equiparando-se ao modelo científico – e deixando muitas vezes de lado a produção de subjetividades e de sentidos. Ainda, as produções artísticas dos sujeitos participantes que sofrem tais contingências são alvo de distinções, pois se parte do pressuposto de que seus significados são diferentes dos demais sujeitos (AMARANTE, 2011).

Mudam os termos e os conceitos, mas o imaginário, quando voltado para aos traços emocionais e psíquicos, tem se mantido o mesmo. Basta aparecerem características de que é algo mental, emocional ou psíquico, para que se criem verdadeiras “enciclopédias” de prevenções, em relação a este ou aquele sujeito.

A concepção de saúde aqui defendida constitui-se na ampliação da capacidade de realizar conexões, *de afetar e ser afetado* pelo mundo, de ampliar a potência de agir, adquirir maior plasticidade, abrir o campo das possibilidades, vir à luz o que estava oculto.

Desse modo, por mais que sua expressão não seja predominante no contexto contemporâneo, a defesa de uma prática que busca o exercício da singularidade, sendo esta entendida na perspectiva da intersubjetividade, oferece um lugar de discussão sobre as relações identitárias. Isso porque, mesmo que o efeito massificador sobre o sujeito se encontre tão difundido nos dias de hoje, concomitantemente emerge seu anseio e resistência à massificação, por um olhar para um “eu” que se desenvolve continuamente, buscando seu devir.

A *Afetividade Ampliada* (LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS, 2013) compartilha de tais princípios, ao acompanhar e buscar compreender o sujeito em seus desacordos, frente ao mal estar contemporâneo. Portanto, tal teoria promove uma ruptura com a ordem fixa, que se pretende vigente em todas as esferas. O sujeito, contemplado nessa proposta, encontra-se integrado ao todo e, ao mesmo tempo, reconhecido em sua unidade. Em um dado momento, de aparente distanciamento do outro, delibera o próprio reconhecimento. Ao se deparar com sua imagem, sua identidade, nesse momento de unicidade entende-se como protagonista de sua existência, para logo se voltar para o outro, em permanente dialética, de dentro para fora e de fora para dentro.

Uma prática terapêutica apoiada em tais princípios propõe levar o sujeito ao encontro de sua singularidade. Para que o objetivo se concretize o propositor o acolhe e esse momento em que o mesmo se encontra diante de uma condição

considerada inadequada, ou mesmo, ele próprio sentindo-se deslocado, rejeitado, deve propiciar o *encontro* entre ambos. No decorrer do processo em que o sujeito passa a perceber alteridade nas relações que o cercam, também passa a reconhecer um saber vindo do outro, se este lhe corresponder de forma dialética. Ao ser deslocado de onde se encontra, pela identificação do que produz seu sintoma psíquico, mesmo que doloroso, pode identificar o que o aflige e, ao ser esclarecido acerca desse sentido, tende a estar predisposto a elaborar um novo conhecimento sobre si mesmo, ou seja, produzir autoconhecimento. Com isso, a invenção de si mesmo está associada a esse outro, que configura a fantasia da “cura”, lançando-o através de práticas que podem questionar as certezas sobre si mesmo, levando-o à atualização de suas crenças autorreferenciadas, de seu *self* (LOOS; CASSEMIRO, 2010; SANT’ANA-LOOS; LOOS-SANT’ANA, 2013d).

Não se considera a existência de um final absoluto para uma terapia, ou para qualquer intervenção terapêutica, na medida em que os sintomas sempre deixam algo remanescente. Sua concepção de finalização se encontra quando o sujeito alcança uma satisfação, ao ponto de que seja capaz de diminuir o investimento dado por ele em determinado conflito. Desse modo, diante de tal reflexão sobre a inexistência da saúde mental, qual é o ser humano que não tem conflitos? Por outro lado, qual é o ser humano que não gostaria de abrandá-los, de encontrar mais harmonia, mais equilíbrio existencial?

Isso significa que, ao final da experiência terapêutica, o indivíduo já não será tão “ingênuo” no que diz respeito à qualidade das interações que vivencia, contando com um melhor entendimento dos padrões (tantas vezes inconscientes) de funcionamento criados, dos sintomas, bem como de suas implicações e consequências. E tem a oportunidade de ressignificá-los, modulando, ajustando, reorganizando suas referências (de si e do mundo). É essa a saúde mental possível!

PARTE II

METODOLOGIA

1 DELINEAMENTO DO ESTUDO

Na presente produção científica se busca compreender aspectos da autopercepção que afetam o sujeito, vinculados à autoimagem, implicando em suas identificações e na formação de sua identidade. Desse modo, as categorias apresentadas são essenciais para a fundamentação metodológica desta pesquisa, procurando ilustrar como o sujeito, em seus conflitos psíquicos, constrói sua identidade e se vê nesse aspecto especular. Bem como, pretende-se captar indicadores acerca da forma que se dá a qualidade das interações em seu entorno, ou seja, sua relação de alteridade com o mundo (LUNA; LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS; SILVA, 2013).

Desse modo, a noção de método que, em uma visão mais ampla designa um processo de alcance de conhecimento sobre o sujeito, sobre sua produção e sobre o modo pelo qual é gerada a produção, na presente pesquisa caracteriza-se principalmente pela empiria da própria terapêutica, ou seja, no engendramento do encontro entre propositor e participante. Ao longo desse processo, as categorias emergem em três momentos. O primeiro é o *Encontro* entre o propositor e o participante, o qual funciona como uma entrevista diagnóstica que leva o tempo necessário à realização da transferência. Em um segundo momento, quando o propositor já tem levantadas as possibilidades de direção da terapêutica, quando então o *Ato* é considerado em sua condição de “duplo”, isto é, ora conduz à produção artística, ora conduz ao que é velado pela mesma produção permitindo a retificação subjetiva³⁴. E num momento culminante, que é a terapêutica propriamente dita, o entrar em *Jogo* (o Jogo Lúdico). Tal investigação, mais do que mirar a simples suficiência metodológica, busca acolher as produções de sentido do sujeito emergidas através de tais práticas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 235). Sabe-se que existe um saber inconsciente do sujeito, que será elaborado a partir da fala.

³⁴ Trata-se de uma certa quebra de sentido da relação do sujeito com a realidade na forma de representações solidificadas do eu, pela intervenção do propositor na técnica terapêutica.

Então, assim como na ocorre na análise, o objetivo é a construção de um saber sobre si, que envolve o próprio inconsciente. Um saber que não é previamente dado, mas construído e manifesto na relação terapêutica.

Com isso, o presente estudo caracteriza-se como exploratório e qualitativo, envolvendo uma investigação de elementos objetivos e subjetivos dos participantes em uma situação educativo-terapêutica. Fez-se uso de interação direta e de instrumentos como a produção de desenhos e objetos, além de outras ações quando requeridas pelo processo terapêutico, as quais serão aqui devidamente descritas. Os dados obtidos foram analisados por meio de técnicas qualitativas. Tais técnicas consistiram em estudos individualizados, análise de discurso, análise de núcleos de significação, com vistas a relacionar as informações dos diferentes instrumentos (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 229). Identificam-se, assim, como *categorias emergentes*, expressões e conteúdos autorreferentes, autobiográficos, elementos de autopercepção por meio das imagens de si que aparecem no processo. Como *eixos de análise* são utilizadas, como referência básica, categorias teóricas que compõem a *Célula Psíquica*, de acordo com o Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d).

2 PROCEDIMENTOS ÉTICOS

A apresentação dos resultados em meio científico pretende cumprir o que foi acordado sobre o anonimato dos participantes e das informações coletadas, que foram utilizadas e resguardadas pela pesquisadora apenas para os devidos fins. Os nomes aqui utilizados são apenas pseudônimos, nomes fictícios, de maneira a resguardar a identidade dos mesmos.

A proposta de estudo foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos, Setor de Saúde da Universidade Federal do Paraná³⁵. No início do processo, os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, incluído na proposta aprovada pelo comitê.

³⁵ Pesquisa aprovada de acordo com as normas do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do Setor de Saúde da UFPR, sob o Registro nº 499.593 e CAAE nº 20923613.0.0000.0102.

Por último, entendendo-se que os procedimentos operacionais do presente estudo dirigem-se ao sujeito, e como a categoria *sujeito* não é técnica, e sim humana, desse modo buscou-se garantir que todas as questões técnicas e práticas relacionadas à pesquisa fossem tratadas da melhor forma possível, com respeito à ética.

3 O CAMPO DE PESQUISA E SUAS RELAÇÕES

A pesquisa desenvolveu-se no espaço do Centro de Atenção Psicossocial – Transtorno Mental - CAPS II TM, da Secretaria Municipal de Saúde, em uma área metropolitana de Curitiba (PR, Brasil), e em alguns momentos (algumas atividades específicas) em outros locais distintos da referida instituição, mas ainda na mesma região (no entorno do CAPS II TM). A eleição pelo local é resultado da confluência de vários aspectos presentes na trajetória acadêmica e profissional da pesquisadora.

Considerando que os aspectos relacionais entre o sujeito e o mundo afetam a constituição do sujeito em todos os aspectos de seu desenvolvimento (LUNA; LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS; SILVA, 2013), a pesquisadora – também um sujeito no presente contexto – orientou sua pesquisa em torno de um escopo, ou seja, a escolha de sujeitos “marcados” por concepções que mostravam, como traço genérico, “diferenças afetivas” conforme suas estruturas psíquicas. Vigotski um dia afirmou que “o pensamento não se exprime na palavra, mas nela se realiza”, podendo, muitas vezes, “o pensamento fracassar”, não se realizando como palavra (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 226). Partindo-se dessa premissa, é possível inferir que as vivências ocorrem, mas às vezes, por uma espécie de “curto-circuito”, o processo de comunicação inabilita. A percepção da vivência permanece, então, no imaginário, não se torna simbólica, e com isso o sujeito não acessa a linguagem. Desse modo, podemos concluir que as vivências são muito mais complexas do que comumente se aceita, e que nuances subjetivas podem passar sem serem “contabilizadas”, adulterando a concepção, ou mesmo, a imagética referente ao sujeito.

Desse modo, a pesquisadora encontrou o alvo para sua pesquisa na assimilação de outras experiências, inicialmente com crianças e adolescentes

escolares considerados “indisciplinados” (LIMA, 2005). Mais adiante, com “meninos e meninas de projeto social”, indivíduos em conflito com a lei, e assim sendo, em situação de vulnerabilidade social (LIMA, 2011). Ao que se soma o que pareceu peculiar aos sujeitos-pacientes do atual estudo, ou seja, adultos considerados com “diferenças afetivas” (mas frequentemente tratados como indivíduos com transtorno mental).

Assim sendo, o local onde se deu a pesquisa tem, como função principal, oferecer atendimento a pessoas consideradas com conflitos psíquicos persistentes e severos, residentes na área de abrangência geográfica da unidade institucional. Também constitui um serviço ambulatorial de atenção diária que funciona segundo a dinâmica local e independente da estrutura hospitalar.

Desse modo, a prática desenvolvida na pesquisa foi integrada nas modalidades de tratamento oferecidas pela instituição, conforme a concepção de contratualidade e dentro do Projeto Terapêutico Singular (PTS), que é articulado entre os profissionais e o sujeito acolhido.

Contudo, tem-se o entendimento de que essa forma de trabalho é orientada por parâmetros diferenciados daqueles concebidos nesta pesquisa, conforme esplanado no Capítulo 3: a “saúde mental” e a “doença mental” não existem em si mesmas, sendo concepções constituídas socialmente, muitas vezes com a finalidade de produzir um sujeito alienado. Por outro lado, integrar o presente estudo em uma instituição com tais características serviu, justamente, como amostra de que os profissionais podem acolher o sujeito não por uma estrutura psíquica ou social previamente definida como certa ou errada, mas enquanto posições subjetivas diferentes (FINK, 1998, p. 31) ou modos de ser, os quais definem a dinâmica e o resultado da terapêutica.

Desse modo, a própria concepção de *propositor* (FABBRINI, 1994, p. 158) e *participante*, assim como na prática concebida por Lygia Clark quando relata suas proposições, é compreendida *entre* os elementos da proposta do Autorretrato Ampliado em sua dimensão moduladora – uma vez que a alteridade é parte importantíssima do processo, diretamente envolvida na atualização das autorreferências do sujeito (SANT’ANA-LOOS; LOOS-SANT’ANA, 2013d). Ou seja, as práticas subjetivadoras estão no cerne das relações que se fazem na diferença

do sujeito, no mérito do que realmente está em questão em termos de desenvolvimento humano, e não de sua adequação ao social.

4 PARTICIPANTES

Buscando compor o grupo de pesquisa, foram escolhidos e acolhidos sujeitos já inseridos nas atividades oferecidas pela instituição. Sem restrições iniciais a gênero ou sexo, no entanto, a amostra acabou sendo composta por 12 mulheres na faixa etária entre 25 e 50 anos, sendo que o critério de seleção foi o interesse e a preferência por atividades artístico-expressivas, ou seja, desenhos, produção de objetos e apreço por atividades externas (passeios, por exemplo). No entanto, ao serem identificados em seus dados pessoais, inevitavelmente foram encontradas em seus prontuários as classificações utilizadas pela instituição, as quais são baseadas no CID-10³⁶. No grupo selecionado para participar da pesquisa foram observadas as categorias F30 e F33, caracterizando, portanto, o diagnóstico de *Transtorno de Humor e/ou Afetivo*.

Ofertou-se às participantes a possibilidade de adotarem outros nomes para serem designadas na pesquisa (pseudônimos), porém as mesmas se recusaram a fazê-lo, dado que será analisado mais adiante. As designações de nomes fictícios, atribuídos pela pesquisadora, foi estabelecida numa relação com nomes de artistas e suas respectivas obras – que remetessem, ao mesmo tempo, a algum traço ou indício da participante. Diante dessa necessidade de caracterização do nome, a relação foi feita por meio de uma evocação afetiva da imagem, relacionada à participante (LIMA, 2005).

PSEUDÔNIMO	IDADE
Alice	36 anos
Berta	44 anos
Miriam	51 anos
Dirce	38 anos

³⁶ Código Internacional de Doenças (CDI) em sua 10ª edição.

Lurdes	43 anos
Rosa	34 anos
Alba	43 anos
Arlete	45 anos
Aurora	56 anos
Helena	41 anos
Madalena	39 anos
Ana	35 anos

QUADRO 1 – RELAÇÃO DE PARTICIPANTES E IDADES CORRESPONDENTES
 FONTE: Dados da autora (2013)

5 APRESENTAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

A coleta de dados foi realizada por meio de quatro instrumentos principais:

5.1 DESENHO DA FIGURA HUMANA

Por meio de material específico – o *Módulo Significante*³⁷, o qual produz um delineamento da silhueta do corpo, como também da cabeça, das mãos e pés – o instrumento nomeado *Desenho da Figura Humana* funciona na concepção de indício³⁸, aproximando-se do exemplo dado por Joly (2007, p. 39) das pegadas do caminhante deixadas na areia. Dessa forma, também Ansermet (2003, p.176) entende que o indício não é somente o traço, mas é a marca direta de um contato que atua em uma instância mais ampla do sujeito. Assim como a forma de indício (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). O próprio indício pode ter uma dimensão icônica, uma vez que se assemelha em algum momento a aquilo que representa (JOLY, 2007, p. 39). Assim sendo, ele atua pela memória imagética que o participante tem

³⁷ Conforme anteriormente explanado, trata-se de módulo em madeira que oferece a imagem do contorno do corpo, possibilitando ao participante a produção do desenho corporal e o delineamento do mesmo. Funciona como indício da imagem corporal por meio de tracejado do contorno do módulo.

³⁸ Segundo Joly (2007), o indício corresponde à classe dos signos que mantém uma relação causal de contigüidade física com aquilo que eles representam. É o caso dos signos ditos naturais, como a palidez para a fadiga, o fumo para o fogo, a nuvem para a chuva, mas também para relações criadas por humanos, como a pegada deixada por um caminhante na areia, pelo pneu de um carro na lama ou o uso da aliança no dedo anelar para indicar que uma pessoa é casada.

de seu corpo. Com isso, a relação do que se apresenta graficamente no espaço imaginário do sujeito se reproduz nas próprias linhas do desenho, ou seja, no espaço simbólico.

Pela concepção de espaço infinito, na pintura “Composição n. 5” de Lygia Clark, por exemplo, (FABBRINI, 1994, p. 31), a artista procura orientar o traço na construção de um campo sensorial que avança ao deslocar as margens naturais do quadro, com o rompimento da própria moldura. O mesmo ocorre no uso do Módulo Significante, pois assim que realizado o contorno e este é removido, o participante dá continuidade à produção imagética ampliando, para além do contorno do Módulo, seus registros memoriais.

Sendo assim, a concepção do método se relaciona à fase artística denominada “morte do plano” de Lygia Clark (FABBRINI, 1998), a qual ilustra essa prática quando aboliu a moldura de seus quadros, buscando ampliar o espaço imaginário. No presente caso, também o participante, ao retirar os Módulos para dar continuidade à criação, libera sua imagética, tantas vezes fixada em uma só imagem mental. A imagem-memória que se encontrava na forma estática de uma “fotografia”, na retirada do molde desdobra-se em cenas e, assim, as imagens da memória se multiplicam em um “cinema” de reminiscências, desencadeando lembranças, memórias de infância. Tal processo se compara à reflexão feita por Aumont (2004, p.171), sobre as relações da cor e da luz na pintura, na fotografia e no cinema.

Lygia Clark, ao abolir a moldura e transformá-la em uma janela, mais do que uma estética inovadora, buscava ilustrar o declínio da concepção renascentista de um enfoque absoluto sobre o sujeito, ou seja, da perspectiva excessivamente organizadora de um olhar racionalista. E que não deixa de ser um olhar dicotômico, que fraciona o sujeito quando deveria considerá-lo no todo. Que o que está delimitado é a verdade, e o que não está, não o é.

Da mesma forma, ao propor novos modelos de compreensão da relação da afetividade no complexo entendimento do ser humano, a *Afetividade Ampliada* mostra a importância da busca de uma integralidade nessas relações, tantas vezes fragmentada e dicotomizada, postura que possibilita o encontro de um novo sentido de sujeito (LUNA; LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS; SILVA, 2013).

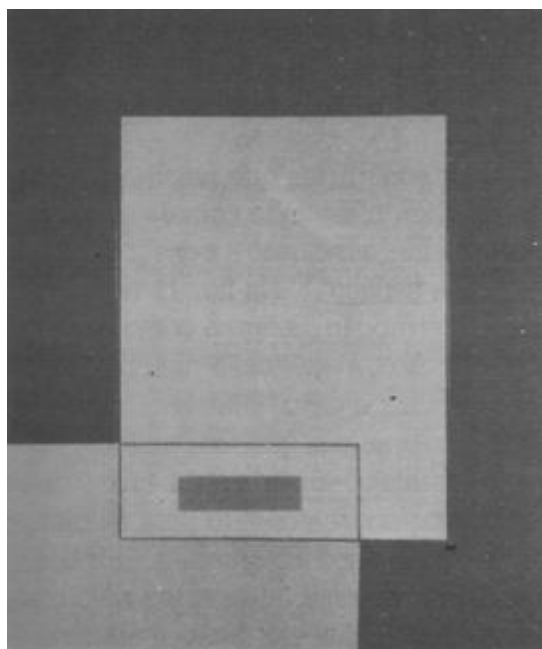


FIGURA 33: COMPOSIÇÃO N. 5, L. CLARK
FONTE: Fundacion Tapies, Barcelona (1997)

O movimento básico é o de liberação dos limites através do próprio limite. Utilizar-se da moldura – nesse caso, do Módulo Significante – para adentrar no espaço infinito, na memória, possibilita a descristalização das relações que lá se ocultam, implicando em uma possibilidade de reconfiguração identitária do sujeito.

Portanto, nesse contexto utiliza-se o papel como suporte da expressão com auxílio do Módulo Significante, sendo que os participantes, ao esboçarem seus contornos, evocam traços mnemônicos. Em seguida, o indício deixado após sua retirada oportuniza uma atualização conforme a demanda, possibilitando o desdobramento em uma nova imagem psíquica. Partindo do imaginário e produzindo formas da ordem do sensível, os sujeitos passam a ilustrar momentos significativos da vida, a partir de formatos materiais (FABBRINI, p. 28). Conseguem simbolizar situações conflituosas por meio do desenho e de sua relação com as memórias, bem como pelos relatos que acompanham suas expressões, o que da forma usual não ocorreria.

Sob a perspectiva do STAA, nesse contexto de prática revela-se a oportunidade, ao se delinear claramente o método do desenho da figura humana com auxílio do Módulo Significante, dos participantes produzirem seus desenhos repetindo o esquema básico, o que configura uma ação iterativa. Porém, a cada vez

que o sujeito introduz novos recursos imagéticos ao esquema básico, configura-se o procedimento recursivo, permitindo-lhe atualizar elementos identitários e de *self* a partir da experiência de visualizar esses novos recursos em sua autoimagem (LOOS-SANT'ANA, SANT'ANA-LOOS, 2013).

5.2 OBJETO ENCONTRADO

Na segunda possibilidade de atividades, foi concebido o *Objeto Encontrado*, o qual recebe contribuições da teoria do *não-objeto* de Ferreira Gullar (GULLAR, 2004). Tal concepção, implica que o objeto real e o *quase-objeto* (ou objeto ficcional) sejam identificados à sua representação; o *não-objeto*, no entanto, não é uma representação, pois não se constitui necessariamente no material, nem numa concepção metafórica: o *não-objeto* é *presentação* [...]. Enquanto o objeto é passível e imóvel, o *não-objeto* é manipulável e cinético (GULLAR, 2004, p. 63).

A conceituação sobre o Objeto Encontrado aqui utilizada tem similitudes com a concepção de Lygia Clark acerca de seus *objetos relacionais*; todavia, não cumprem integralmente as características desse conceito, como também do *não-objeto* de Gullar (2004). Tal objeto agrega valores, por isso engendra fundamentalmente uma função imagética na rede de simbolização que se apresenta em complementaridade aos desenhos do Módulo Significante. Tornou-se possível, assim, intercalar as práticas (Módulo Significante e Objeto Encontrado), conforme a demanda de cada participante.

O próprio objeto, nessa operação, ocupa o lugar de objeto perdido – o índice de uma perda, de uma memória esquecida, mas que, no entanto, é sustentado em nível inconsciente. Essa perda se relaciona com alguma lembrança operada visualmente na prática do desenho. Produzindo essa aproximação como um momento intrínseco na imagética do sujeito experimenta-se, ao mesmo tempo, uma aproximação e um distanciamento envolvendo a memória e o objeto. Desse modo, o participante pode vir a projetar, na feitura do objeto, o que se encontra no imaginário e que pode ser resignificado. Portanto, consiste num objeto de ausência, que vai e vem sob os olhos e, ao mesmo tempo está fora da própria visão, como obra de uma presença ausente (DIDI-HUBERMAN, p. 148).

Também, em tais relações imagéticas e simbólicas, por vezes se apresentam uma espécie de neutralidade, um desafetamento pela imagem. No entanto, diante de uma escuta qualificada, é por detrás dessa neutralidade que muitas vezes os elementos fundamentais da composição do sintoma aparecem (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 93). Com essa abordagem é possível compor um outro autorretrato, paradoxal, não icônico, sublime: um Autorretrato Ampliado.

5.3 CORPO COLETIVO

A terceira ação consiste na procura de novos espaços que levem o próprio corpo, já ressignificado pelas ações anteriores, a novos espaços para que seja contabilizada sua nova configuração. Portanto, a experiência vivenciada nesses espaços, agregada das ressignificações adquiridas nas ações anteriores – em um conjunto de ações iterativas que se transformou em um recurso com auxílio das intervenções pelo processos bidimensional (desenho da figura humana) e tridimensional (objeto encontrado) –, configura um campo ampliado onde se apresentam os novos sentidos alcançados pelo sujeito.

Assim, como na prática desenvolvida por Lygia Clark, o movimento dos participantes no espaço do *Corpo Coletivo* não pode ser previamente calculado ou distribuído, pois não prescinde de uma vigilância permanente que reduz suas ações a registros científicos. Os profissionais envolvidos na organização da atividade são orientados a não manipularem o espaço do participante tentando territorializá-lo, como na concepção hospitalar tradicional. Ele deve estar livre a fim de explorar o espaço conforme seu próprio movimento de busca. O participante não funciona simplesmente como um “objeto de saber” (como na pesquisa convencional), mas se faz sujeito *numa prática desterritorializante, que escapa à intervenção do poder, na realidade imediata do corpo dos sujeitos nesse espaço de novas possibilidades* (FABBRINI, 1994, p. 164). Pois, segundo Loureiro (2008, p. 34), a noção espacial do mundo moderno caracteriza-se pelo fim das fronteiras físicas entre os territórios, o que gera no sujeito o desejo de compreender o mundo que cresce e se desenvolve ao seu redor.

5.4 CADERNOS DE RECORDAÇÕES OU CADERNOS METONÍMICOS

Previu-se, ainda, a produção de livros-objetos denominados *Cadernos de Reminiscências ou Metonímicos*, constituídos como *inventários* desses sujeitos. Em tais “inventários subjetivos” constam os registros das ações desenvolvidas, que por meio do processo re-identificatório no qual se encontra o sujeito-participante da presente pesquisa, é proposta uma relação inversa à dos prontuários, documentos em que registros são realizados pelos profissionais à revelia do participante/paciente, que produzem “verdades” sobre quem é esse sujeito, com base em parâmetros da dita “normalidade”. Registrando ações que se orientam conforme a demanda, identificada principalmente pela *escuta* e por práticas artísticas e culturais organizadas a partir dos instrumentos propostos, esse novo modo de registro contribui para que o participante potencialize a autopercepção, compreendendo um pouco mais sobre si mesmo por sua própria expressão.

6 APLICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS

Para o desenvolvimento da parte empírica da pesquisa foram necessários doze encontros com o grupo. No decorrer dos encontros foram aplicadas práticas qualitativas envolvendo os instrumentos descritos na seção anterior, as quais foram elaboradas pela pesquisadora e fundamentadas no aporte teórico aqui apresentado, buscando cumprir os objetivos propostos no presente estudo.

A seguir, apresenta-se um quadro demonstrativo do andamento das atividades realizadas na coleta de dados, bem como dos objetivos que se buscou atingir em cada sessão:

SESSÕES	ATIVIDADES	OBJETIVOS
1ª SESSÃO	(1) Apresentação e convite para o projeto. Entrega de texto com conteúdo propositor.	Apresentar a proposta e convidar os selecionados para a pesquisa. Iniciar o projeto através da oferta de um texto reflexivo.
2ª SESSÃO	(2) Apresentar imagens que possuem, como poética pessoal, relações de identidade e	Pesquisa do significado do nome próprio e relações com a identidade.

	<p>subjetividade.</p> <p>Elaborar desenho com o nome próprio e o Módulo Significante.</p>	<p>Apresentar imagens da arte relacionadas a conteúdos subjetivos dos participantes.</p> <p>Conduzir à rememoração de cenas significativas da vida dos participantes.</p> <p>Propor o desenho da figura humana com o Módulo Significante, explorando-se suas possibilidades.</p>
3ª SESSÃO	(3) Desenvolver desenho com o Módulo Significante (corpo masculino ou feminino – pai ou mãe).	<p>Levar a rememoração da infância com as imagens paterna e materna, cuidadores</p> <p>Dar ênfase à função escolhida pelo participante buscando identificações.</p>
4ª SESSÃO	(4) Desenvolver desenho com o Módulo Significante (corpo masculino ou feminino – pai ou mãe).	<p>Dar ênfase a outra função escolhida pelo participante, buscando identificações no núcleo parental.</p> <p>Levar os participantes a expressarem conteúdos subjetivos e captarem relações com sua identidade.</p>
5ª SESSÃO	(5) Desenvolver desenho com o Módulo Significante (corpo masculino ou feminino – irmãos e outros objetos de identificação).	<p>Dar ênfase a função escolhida pelo participante buscando identificações diversas.</p> <p>Levar os participantes a expressarem conteúdos subjetivos e captarem relações com sua identidade.</p>
6ª SESSÃO	(6) Desenvolver desenhos com Módulo Significante das mãos e pés.	Elaborar as relações do fazer, e do ir e vir na visualidade com espaço, ampliando a geografia em que se movimenta, destacando aspectos implicados na autopercepção.
7ª SESSÃO	(7) Desenvolver desenhos com o Módulo Significante das mãos e pés.	Idem ao anterior, dando continuidade ao trabalho neste foco.

8ª SESSÃO	(8) Promover encontro em espaço público de estética e beleza.	Potencializar relações de promoção da autoimagem e da autopercepção com recursos imagéticos de ressignificação do corpo.
9ª SESSÃO	(9) Desenvolver <i>assemblagens</i> com auxílio do Módulo Significante da figura humana (inteiro).	Identificar relações relevantes na autopercepção e identidade do sujeito pela justaposição de itens significativos (técnica da <i>assemblage</i>).
10ª SESSÃO	(10) Elaborar os Cadernos Metonímicos.	Formalizar e organizar o processo de produção subjetiva por meio dos materiais produzidos e selecionados para compor o caderno.
11ª SESSÃO	(11) Planejar e organizar instalação artística com as <i>assemblagens</i> . Propor instalação artística envolvendo o grupo, fundamentada no conceito de <i>alteridade</i> .	A constituição de um Corpo Coletivo imagético, no sentido de qualificar a interação com o tecido social.
12ª SESSÃO	(12) Realizar uma mostra com os participantes e a propositora, apresentando o Corpo Coletivo em espaço público. Fechar com uma discussão coletiva.	Finalização da proposta por meio da mostra do Corpo Coletivo ³⁹ e dos Cadernos Metonímicos

QUADRO 2: ATIVIDADES E PROCEDIMENTOS REALIZADOS NA COLETA DE DADOS
 FONTE: Dados da autora (2013)

A elaboração e aplicação da prática em questão implicou que também a equipe de profissionais compartilhasse, em uma medida razoável, a concepção não convencional sobre quem é esse sujeito-participante-paciente. Desse modo, em uma concepção afastada de critérios “especialistas”, procurou-se conferir ao sujeito um “não saber” em relação a ele, buscando suspender todo e qualquer pré-julgamento de quem ele é ou deveria ser. Contudo, isso deve ser entendido como uma obra de tessitura existencial, onde o saber técnico-científico entra como uma pré-condição, porém não como um elemento perturbador, visto que somente quando o sujeito expressa sua história é que se delineia o caminho de sua subjetividade.

³⁹ Intervenção busca contabilizar novos espaços geográficos onde o sujeito atualiza a vivência corpo-espacial (FABBRINI, 1998).

Desta forma, constituir ou por em movimento essa concepção é entender o próprio sujeito em movimento, permitindo que ele registre e confronte seus inúmeros vestígios, passagens que desenham a existência desse sujeito e possibilitam o entendimento do que verdadeiramente produz a diferença em sua constituição subjetiva. Isso implica, principalmente, em operar *com* o saber do paciente e não somente um saber *sobre* o paciente. Significa engendrar um espaço, uma espécie de *site específico*⁴⁰ de um tempo clínico desprovido de um prévio saber engessado, permitindo que o sujeito revele-se para além do que está instituído nele, e que não pertence, em verdade, somente a ele. É compor a história do sujeito e de seus conflitos, operando o deslocamento dentro do discurso de forma que essa relação possa se sustentar na realidade.

Constitui-se, assim, uma reversão do processo dicotômico de concepção de “paciente”, ou seja, tratado apenas em seu ser biológico e “solucionado” pelo medicamento. Ao se deixar afetar pela emoção através das práticas artísticas e culturais, a própria análise de sua história “[...] deverá ser suficiente para instigar novas iniciativas [...] que conduzam à (re) aproximação dos objetos de estudo.” (LUNA; LOOS-SANT’ANA; SANT’ANA-LOOS; SILVA, 2013). Dessa maneira, compreende-se que o modo como se concebe o tratamento clínico tradicional, nos locais de acolhimento e tratamento dos sujeitos com conflitos psíquicos persistentes, necessita de ajustes que favoreçam a agregação e a preservação da integralidade dos fenômenos humanos. Na proposta aqui apresentada, o sujeito é conduzido em seus processos de autopercepção, por suas transformações na autoimagem, a uma nova verdade sobre si mesmo e essas relações de alteridade implicam consequências importantes nessas novas identificações.

⁴⁰ A noção de *site específico* liga-se à ideia de arte-ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou outra área qualquer. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419

PARTE III

ANÁLISE E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

*Se me chamas por um nome que tu sabes
e que eu ignoro [...] não poderei resistir.*

(Paul Claudel)⁴¹



FIGURA 34: A DAMA COM ARMINHO, DA VINCI
FONTE: Museu Czartoryski, Cracóvia, (1490)

1 POR UMA ANÁLISE AMPLIADA DO SUJEITO

Os resultados dessa pesquisa foram obtidos por meio da análise de material qualitativo, sendo que os procedimentos operados buscaram seguir do âmbito

⁴¹ Verso que integra o poema *Partage de Midi* de Paul Claudel, nome artístico de Louis Charles Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper (Aisne, 6 de agosto de 1868 - Paris, 23 de fevereiro de 1955), que foi um diplomata, dramaturgo e poeta francês, membro da Academia Francesa de Letras e galardoado com a grã-cruz da legião de honra.

empírico para o interpretativo, ou seja, do que é falado para o seu sentido (AGUIAR, OZELLA, 2006, p. 223). Com isso, a tentativa de apreender tais sentidos contidos no discurso e nas produções dos sujeitos, se deu tanto pela própria palavra quanto pelo ato como um dizer (ANSERMET, 2003).

Desse modo, tais conteúdos foram compreendidos a partir da concepção do *Autorretrato Ampliado* em consonância com as dimensões apresentadas pelo Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (STAA), que se definem como Configurativa, Recursiva, Moduladora e Criativa (SANT'ANA-LOOS; LOOS-SANT'ANA, 2013d). Além disso, elementos teóricos convergentes com essa concepção, tais como os apresentados na seção de fundamentação do presente trabalho, foram eventualmente aproveitados.

O procedimento de organização e análise do material levantado constituiu-se, principalmente, por meio de produção gráfica e *assemblagens*⁴², bem como encontros e registros individuais das ações realizadas, visando-se chegar a uma significação compreensiva baseada na apreensão dos sentidos que emergiram da subjetividade dos participantes, conforme proposto por Aguiar e Ozella (2006, p. 224).

As informações obtidas pelos instrumentos textuais, bem como pela relação com os nomes próprios e as imagens artísticas, também foram analisadas qualitativamente em seu conteúdo, buscando indicadores de como os participantes se percebiam em sua Dimensão Configurativa, perpassados pela Dimensão Moduladora (SANT'ANA-LOOS, LOOS-SANT'ANA, 2013d) na alteridade com o propositor das atividades, bem como das transformações decorrentes do processo. Além disso, tanto os elementos escritos quanto os demais instrumentos utilizados na pesquisa apontaram indícios de que elementos da autopercepção, associados ao conceito de “eu ideal”⁴³, afetam as identificações do sujeito, implicando em como sua identidade se constitui.

⁴² O que orienta a *assemblage* é a “estética da acumulação”. Qualquer material pode ser incorporado visando romper definitivamente com as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. O conceito de *assemblage* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que uma síntese, trata-se de uma justaposição de elementos em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>

⁴³ O “eu ideal” constitui-se no estágio do espelho e é a fonte de uma projeção imaginária que a criança recebe de como ela é, vinda da mãe ou de seus cuidadores (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 218).

Assim sendo, reitera-se o objetivo basilar da pesquisa, ou seja, a busca de compreensão dos fenômenos envolvidos na autopercepção e sua participação na definição das identificações e na configuração da identidade do sujeito. Adicionalmente, ressalta-se o papel da alteridade enquanto essencial na atualização dos recursos de *self* do sujeito e, conseqüentemente, no alívio dos sintomas de sofrimento psíquico.

Desse modo, os conteúdos coletados foram organizados em quatro dimensões expressivas, as quais compreendem três aspectos relacionais da terapêutica. As quatro dimensões expressivas, conforme explanadas na seção anterior deste trabalho, são: Desenho da Figura Humana (com auxílio do Módulo Significante), Objeto Encontrado, Corpo Coletivo e Elaboração do Caderno Metonímico. Os procedimentos pertinentes a tais dimensões expressivas foram organizados dentro de três aspectos relacionais de manejo terapêutico: o Encontro, o Ato e o Jogo Lúdico, caracterizando, assim, uma configuração dialética congruente com as premissas do STAA (SANT'ANA-LOOS, LOOS-SANT'ANA, 2013b). Com isso, compreende ações que atendem ao sujeito em sua necessidade de revitalizar a dinâmica interacional (social), sem, no entanto, negligenciar sua singularidade.

Ao referir-se os pontos essenciais a serem considerados sobre o método utilizado, não se pode deixar de mencionar a impossibilidade de se construir uma prática alheia a uma concepção de *sujeito*. Considerando que se trata de um sujeito constituído em uma relação dialética consigo mesmo e com o outro, ou seja, singular e social ao mesmo tempo. Com isso, ao se constituir – na e pela atividade – revela em suas expressões as relações que estruturam sua existência (AGUIAR, OZELLA, 2006, p. 224).

Sendo assim, ao acessar elementos de sua singularidade, ele se depara com possibilidades antes não contabilizadas, alcançando novos sentidos subjetivos e, também, objetivos ou sociais. E por meio do fio condutor da alteridade esse sujeito, ao viver uma dialética entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro, assim como no estágio do espelho, novos significados são gerados. Dentro desse movimento, Aguiar e Ozella (2006) lembram que Vigotski percebia o indivíduo como “quase o social” (p. 224), no sentido de que sempre se constitui na expressão relacional entre os seres, sempre existindo uma colaboração, mesmo que anônima.

Isso porque um constitui o outro pelo fio condutor da alteridade, onde a diferença que emerge na dialética com o outro é a presentificação da própria singularidade para cada um dos sujeitos envolvidos na interação.

2 O PARTICIPANTE: ENTRE MÉTODOS E PROCEDIMENTOS

Em um primeiro momento da pesquisa, a partir do reconhecimento da Dimensão Configurativa, que compreende os fenômenos da identidade, solicitou-se aos participantes a leitura de um pequeno texto. Dispondo de tal momento de reflexão, foi sugerido que criassem um nome fictício, a fim de manter o anonimato da pesquisa, o qual figuraria como identificação de cada sujeito, sendo que a resposta deveria ser em forma manuscrita.

De acordo com a proposta, objetivou-se analisar como os participantes, apesar dos graves conflitos psíquicos e emocionais que cada qual vivenciava e que os levaram a frequentar o CAPS II TM, esboçavam uma possível constituição de sua identidade já pela escolha de um nome próprio⁴⁴. Entende-se que essa dimensão se traduz em um *papel* a ser exercido, pela identidade assumida pelo sujeito – entre a subjetividade e objetividade – dando a ele um lugar no mundo.

No entanto, não houve adesão à proposta sendo que a grande maioria se manteve em silêncio, havendo uma única manifestação e, assim mesmo, contrária a ideia. O resultado inesperado foi, provavelmente, agregado ao fato de que costumavam decorrer inúmeras queixas de tais participantes a respeito de certo nível de insatisfação consigo mesmas. Tais queixas se referiam principalmente à autoimagem, à identidade. Acreditou-se que, com isso, um novo nome poderia ser interpretado como uma nova possibilidade de “ser” a partir daquele momento.

Diante disso, ao prosseguir a pesquisa levou-se em consideração que, tratando-se de questões identitárias, o “fazer-se um nome” concentra toda a contingência da escolha do nome no próprio sujeito, antes distribuída entre os pais e familiares. Para Lacan é, sobretudo, o amor que nomeia e é a noção de palavra

⁴⁴ Na psicanálise lacaniana o Nome Próprio designa o primeiro momento da identificação, desígnio este que permite liberar o *infans* da condição de “coisa”, para desta advir um *sujeito*. Ao receber o nome, o *infans* em consequência recebe uma marca, marca esta que o torna sujeito e o diferencia das coisas.

plena alojada na intersubjetividade: “quando chamo aquele com quem falo pelo nome, seja este qual for, que lhe dou [...] ele me responderá.” (LACAN, 1962-63/2005, p. 366).

Diante do resultado distinto do esperado, a propositora retomou uma experiência anterior, que envolvia a *lembrança encobridora* de Freud (LIMA, 2005). Tal prática consistia na seleção de imagens relacionadas a alunos compreendendo certos “laços afetivos” com imagens da arte. De acordo com este procedimento, foram selecionadas imagens de acordo com algumas características objetivas ou subjetivas dos participantes do estudo em questão.

Tal retomada de ações remeteu ao *Recordar, repetir, elaborar*, texto freudiano de 1914 utilizado naquela experiência. Segundo Rivera (2005, p. 51), a infância conforma-se por imagens que se repetem diferenciadamente. Dessa forma, a recordação disponibiliza um trabalho imagético, não de modo perceptivo, mas como algo que pode se traduzir pelo engendramento de novas imagens. Tal ação a favor de uma ressignificação imagética pode ajudar a reelaborar a visualidade que o sujeito possui de si mesmo e de sua experiência no mundo, ao se inscrever a partir do *Encontro*, devido ao aspecto relacional que se estabelece entre a propositora e o participante. Desse modo, a escolha das imagens para atribuir um “nome próprio” às participantes da pesquisa contribuiu levantando os primeiros dados sobre sua identidade, através da (não) aceitação da substituição desses nomes.

Paradoxalmente, o dado novo da negativa em substituir os nomes por pseudônimos caracterizou certo grau de aceitação de si mesmo, por sua própria característica configurativa. Já que quanto ao nome próprio Fink (1998 apud LIMA, 2005, p. 6) observa que, muitas vezes, o nome é escolhido bem antes do nascimento da criança, não tendo nada (ou praticamente nada) em comum com o sujeito. Apesar de ser tão estranho a ele, com o tempo *irá até a raiz do seu ser e tornar-se-á inextricavelmente ligado à sua subjetividade*.

Apenas uma participante se pronunciou publicamente, contrária à proposição, dado que contribui para desmistificar a premissa de que um sujeito que se encontra com graves conflitos psíquicos e emocionais não possa se reconhecer em sua subjetividade e identidade. Tendo em vista o ocorrido, o uso da imagem se confirmou como uma opção viável e, provavelmente, oferecendo melhores recursos de interpretação terapêutica.

Com isso, comunicada a nova proposta, foram entregues os textos impressos (verificou-se previamente se todas as participantes sabiam ler) e contabilizados os resultados a respeito da categoria *identidade*, como também as primeiras indicações quanto à conduta a ser implementada nas demais ações.

Segue o texto em questão e as respostas, nomes e imagens, emergidas a partir do mesmo:

*Quem é verdadeiramente?
Somos o que parecemos,
O que acreditamos ser,
Ou a imagem que os outros têm de nós?*

Na produção da resposta, algumas das participantes entregaram logo em seguida; outras não se manifestaram; enquanto algumas, ainda, declararam o texto de difícil compreensão. Estas últimas mostraram interesse em discutir o assunto verbalmente.

Sendo assim, Alice, a única participante que se opôs a substituição de nomes, argumentou enfaticamente:

- Não gostaria de trocar meu nome. Eu gosto do meu nome!

Quanto à reflexão acerca de como acredita constituir sua identidade, ela solicitou uma análise quase conjunta, corroborando o que Aguiar e Ozella (2006) defendem em relação à produção coletiva de sentidos e significados sobre sua subjetividade.

Em resposta ao texto, ela respondeu:

- O que acredito ser? Ah, sou inteligente, dinâmica e boa!

Segundo a participante, as pessoas pensam “coisas erradas” sobre ela. Sente-se incompreendida, acreditando que os outros não a conhecem suficientemente.

Em relação à imagem que as pessoas possuem dela...

- As pessoas não enxergam quem sou.

- As pessoas têm uma imagem que não corresponde ao que você é... me acham louca, má, me julgam por alguma coisa que não sou!

E concluiu, com sua usual convicção, mas em tom de reflexão consigo mesma e depois com os demais:

- Gosto de minhas escolhas!

3 A FIGURA PATERNA: NA OPACIDADE DO ESPELHO

Alice tem um diagnóstico com seis internamentos, sendo três em hospitais psiquiátricos, utilizando vários medicamentos. Seus sintomas se iniciaram logo que lhe foi revelada sua paternidade desconhecida. Com um estreito relacionamento com o pai que, até então era reconhecido como o verdadeiro, é a primeira entre três filhos. Ela é a filha que o acolhe, acompanhando-o em sua condição de alcoolista crônico e com conflitos psíquicos e emocionais, também com internamentos.

Segundo Alice, que sempre foi considerada a filha mais velha do casal, aos 32 anos lhe foi revelado que não é filha biológica desse pai, apenas de sua mãe. Contudo, existe um agravante ainda maior para Alice, pois, juntamente com a revelação de não ser filha do pai com quem ela se identifica, descobriu que é fruto de um estupro por parte do irmão da mãe, seu tio, que após o ocorrido fugiu deixando a irmã (sua mãe) grávida.

No que se refere a este eixo – o identitário – Rosa, por sua vez, não se pronunciou em relação à proposta do nome fictício, parecendo porém sempre muito reflexiva. E certo momento, então, assim se manifestou acerca de sua identidade:

- Eu sou a imagem que os outros têm de mim. Pois normalmente tento ser o que os outros querem que eu seja.

- *Não consigo ser eu mesma, pois se eu for eu mesma, as pessoas ficarão assustadas.*

- *Gostaria de ser eu mesma no meu agir, no meu pensar, mas infelizmente não posso ser.*

Rosa também tem um histórico de três internamentos em hospitais psiquiátricos. Seus sintomas se iniciaram durante sua segunda gravidez e se agravaram logo após o nascimento de seu filho. Desde então, seu estado emocional evoluiu para tentativas de suicídio e, mais recentemente, antecedidas de intenção de morte dos dois filhos.

Sua história familiar contempla um relacionamento extremamente hostil com o pai, já falecido. Relata que suas lembranças de infância com seu pai são muito dolorosas, uma vez que ele era muito agressivo, alcoolista e, depois de embriagado no retorno para casa, agredia-a violentamente dirigindo-lhe palavras de baixo calão. Fala que não entendia o porquê de tanta agressão, pois não havia motivo explícito para essa situação que a envolvia.

Vera Lúcia é outra participante que procurou o Centro de Atenção Psicossocial buscando sua recuperação emocional e psíquica que, segundo ela, foi agravada por conflitos sofridos durante seu trabalho durante quatro anos como conselheira tutelar. Vera Lúcia não tem histórico de internamentos

Contudo, ao se explorar mais profundamente a história de Vera Lúcia, verifica-se que seus sintomas começaram com a perda de uma irmã à qual era muito apegada; e que tal perda esteve ligada à gravidez de sua terceira filha, gravidez esta não desejada. Vera Lúcia explicou que somente deu continuidade à gravidez porque sua irmã se propôs a cuidar da criança. Contudo, nesse meio tempo a irmã faleceu, anteriormente ao nascimento da criança (atualmente com seis anos).

A respeito de sua infância relatou que seu pai vivia uma dupla relação conjugal, adicionado a um histórico de vários relacionamentos extraconjugais. Era agressivo e, segundo ela, quando estava em casa qualquer situação era motivo para que fosse agredida.

Interpelada sobre sua identidade, desabafou:

- Hoje não sei quem sou, nem o que pareço!

- Não sei ... não sei o que sou !

Mesmo reconhecendo que seus sintomas começaram a partir da gravidez rejeitada e da perda da irmã, acredita que foi sua experiência como conselheira é que provocou o maior desgaste emocional. Em seus relatos é bastante recorrente seu sentido de impotência diante de situações, especialmente aquelas em que as crianças sofrem maus tratos.

- Não acredito no ser humano!

- A única certeza que tenho é que não acredito no ser humano!

- Desisti de lutar em vão, hoje não acredito nem em mim.

Considera-se a figura paterna como um indicador identitário, já que as identificações se fazem a partir da renúncia de unidade com os progenitores. Sendo o pai um dos polos dessa identificação, tornou-se de fundamental importância considerar a percepção dos participantes sobre como esta relação com a figura paterna afeta a constituição de identificações posteriores, bem como a prefiguração de sua identidade.

Tratando-se de Alice, sua identificação com a figura paterna (no caso, com o pai que a criou) parece carregada de afetividade, mesmo este pai possuindo vários desajustes emocionais – o que se expressa, por exemplo, pelo alcoolismo crônico. No entanto, esse laço foi abalado pelo conhecimento de outra paternidade, que foi constituída em uma relação de incesto.

Já se tratando de Rosa, a relação com a figura paterna é revestida de desamparo. Agregando-se o fato de que tenha sido abusada sexualmente entre os 8 e 10 anos de idade, primeiro por um tio e depois por um vizinho, foi conduzida a confundir o investimento afetivo nessa identificação. Sua relação não somente com a figura paterna, mas também com outras figuras masculinas que poderiam ocupar um lugar de proteção e acolhimento, ficam comprometidas. Ao se constituírem em

suas memórias de forma extremamente dolorosa e depreciativa, afetam negativamente suas identificações e, conseqüentemente, sua identidade.

Quanto a Vera Lúcia, é notória em seu discurso a relação que estabelece entre os maus tratos sofridos por ela e os maus tratos sofridos pelas crianças e adolescentes sobre os quais ela era incumbida de mediar o resgate nas famílias agressoras no Conselho Tutelar.

Na constituição de um núcleo de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; LACAN, 1998) é necessário apreender o processo gerador dos sentidos que o caracterizam. Nesse contexto, a relação estabelecida entre a criança e a figura paterna como fundamental no processo identificatório e identitário do sujeito, ao ser investida por um afetamento negativo e depreciativo para a criança, compromete a interação com as figuras substitutivas nas relações afetivas futuras.

4 NO AVESSO DO ESQUEMA EGÍPCIO⁴⁵

A aplicação deste instrumento ocorreu na segunda sessão, na qual foram selecionadas imagens da arte que fossem, em alguma medida, correspondentes aos conteúdos dos relatos da vida dos participantes (LIMA, 2005), contendo referências subjetivas e objetivas. Conforme descrito anteriormente, foram apresentadas aos participantes e escolhidas livremente por eles.

Em um segundo momento, foi proposto o desenho da figura humana, utilizando o Módulo Significante. O uso de silhuetas da figura humana havia sido recorrente na prática da propositora enquanto professora, bem como em trabalho em um projeto social, em experiências profissionais anteriores. Todavia, tratando-se de adultos buscando mais do que uma aprendizagem artística, isto é, um recurso terapêutico efetivo para seu contexto emocional, o movimento se constituiu de outra forma.

A propositora reiterou, junto aos participantes, que a atividade não teria o caráter de uma “terapia”, considerando que a concepção de terapia frequentemente configura-se em uma tentativa de adequação do sujeito a um *status quo* social,

⁴⁵ O *Esquema Egípcio* oferece um desenho esquemático visando à produção de uma representação do corpo humano universal, enquanto que o Módulo Significante lança o sujeito por meio de traços e ou índices gráficos a uma nova autopercepção do próprio corpo.

enquanto que por meio das técnicas aqui propostas o que se pretendia era o encontro com a singularidade do sujeito. Com isso iria se procurar efetivar o duplo processo o qual, por um lado, busca-se *atualizar a imagética do sujeito* e, por outro lado, a utilização da imagem técnica teria por objetivo servir como meio em uma operação que procura o *deslocamento da autoimagem instituída desse sujeito*. Com isso, o que se almeja nessa prática é justamente o que emerge para além da representação, a qual somente o sujeito acessa no plano de sua singularidade pela

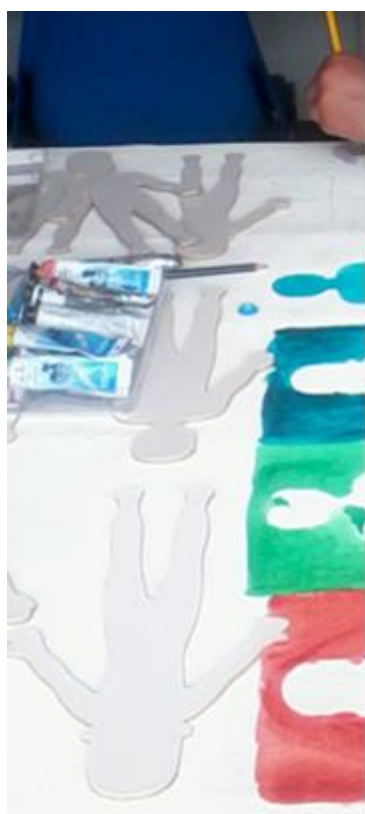


FIGURA 35: PINTURA DE SILHUETAS
FONTE: Dados da autora, (2013)

visualidade que ele assimila (FABBRINI, 1994, p. 91), mas que pode ser compartilhada com outros quando se obtém relações de alteridade.

Desse modo, não ocorre, em tais práticas, o trabalho esteticamente finalizado, como muitos esperam – incluindo os próprios participantes. Diante desse impasse, é oportuno discorrer a respeito da própria expressão, isto é, acerca de como cada desenho se assemelha e as diferenças que há em cada caligrafia, pois cada um escreve de maneira diferente, sendo a linha algo subjetivo assim como o desenho.

Essa expectativa de acabamento e perfeição gráfica em situações como a que aqui se descreve inspira-se fortemente em concepções comportamentalistas que visam um sujeito modelado e “adequado” ao sistema social, para o qual ele deve adquirir competências que assegurem sua autonomia. Entretanto, a proposta aqui oferecida visa um sujeito que se move dentro de suas próprias possibilidades, em coerência com sua estrutura psíquica. A expressão artística, portanto, está longe e oposta a uma relação mimética padronizada (RIVERA, 2013, p. 21). A partir disso, convém ressaltar aos participantes que tal prática oferece possibilidades de autoconhecimento para os que dela se apropriam, o que coincide com o desenvolvimento de uma poética⁴⁶ própria por meio da arte sobre a vida

⁴⁶ No sentido da construção de um conhecimento sobre si mesmo sustentado na experiência artística.

5 QUANDO O FAZER IMPLICA SER

Alice, que acabara de ser acolhida no Centro de Atenção Psicossocial, escolhendo e utilizando o Módulo Significante do corpo masculino e do feminino passou a tracejá-los, produzindo os dois desenhos em folhas individuais. Seguindo o processo, retirou o módulo procurando “completar” as representações. Esse modo simples e aparentemente mecânico de operar com as linhas do desenho e do módulo do corpo possibilitou à participante acessar um engendramento entre a linguagem e a mnemônica inconsciente, pois passou a relatar episódios de sua vida. As queixas que a trouxeram ao local consistem em choro sem motivo aparente, tremores e calores no corpo e vozes de comando de morte que a levaram a um de seus internamentos, este por doze dias, em hospital psiquiátrico.

Reclamou também da falta de vontade em realizar as coisas que fazia anteriormente, dizendo:

- Eu não consigo mais trabalhar, não consigo mais fazer nada, nem em casa tenho vontade de fazer qualquer coisa!

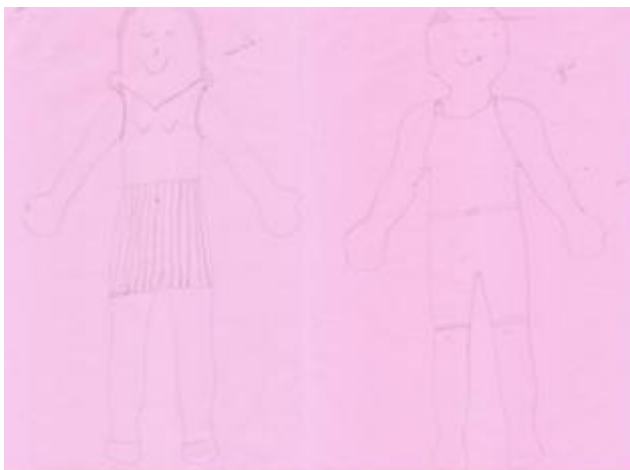


FIGURA 36: DUPLO CASAL
FONTE: Dados da autora (2013)

Enquanto desenhava, relatou um conflito recente ocorrido entre ela, sua mãe e seu irmão, referindo as imagens que produzia no momento a eles. O relato se prolongou e a propositora o acolheu. O acolhimento caracteriza-se por uma suspensão de concepções a respeito da participante, bem como de seu diagnóstico e prognóstico obtidas via prontuário, buscando assim uma *escuta* sobre o que emerge através do discurso (consciente e inconsciente) da participante.

Segundo Didi-Huberman (2013, p.185), faz-se necessário romper com o espaço refletor entre a propositora e a participante (ou entre o terapeuta e o paciente), no qual o especular e especulativo concorrem, procurando uma compreensão do que se apresenta nas tramas da queixa do sujeito. Desse modo, ir

além da simples “imagem” de um discurso, uma vez que este, ao mesmo tempo que revela fatos da vida da participante, também oculta várias relações não imediatamente percebidas por Alice.

Desse modo, através de uma “escuta ampliada”, no desdobrar de suas expressões gráficas e verbais, emerge “outra fala”, acompanhada dos desenhos do conflito entre ela, a mãe e o irmão, que se referem a relações de infância com a mãe e o pai. Conflitos estes que remetem ao contexto de sua concepção e nascimento. Portanto, a partir das relações imagéticas presentes em seus desenhos, que contemplavam um conflito atual com a mãe e o irmão, entraram em questão seus conflitos do passado, os quais, em um primeiro momento, surgem através das imagens que estão sendo re(elaboradas) de seu próprio corpo, como também do corpo da mãe e do irmão. Ou seja, suas produções imagéticas a levam a trabalhar relações afetivas e identificações, e suas possíveis implicações na configuração de sua identidade.

Desta maneira os participantes, ao rememorarem sua infância trazendo lembranças do que se oculta pelo que está sendo representado, permitem emergir conteúdos há muito subtraídos, que se impõem subjacentemente a tal imagem (RIVERA, 2005, p. 52). Tais lembranças, conferidas aos pais e familiares, põem em discussão seus laços de identificações, bem como as crenças de autorreferência, implicados principalmente pelo fio da alteridade, bem como presentes nos traços do processo identitário.

A proposta inicial foi a de seguir uma sequência das várias opções do Módulo Significante. No entanto, no decorrer do processo houve um entendimento a respeito de que o próprio movimento de cada participante requisita certo módulo. Sendo assim, foi considerada uma orientação no uso de tais módulos em prol de uma demanda originada no próprio processo identificatório do participante.

Dessa forma, seu uso foi sendo repetido conforme a necessidade dos participantes, coincidindo assim com a proposta de encontro da singularidade de cada um, ilustrada por uma demarcação gráfica própria sobre si mesmo que cada qual conseguia expressar em dado momento. Com isso, a possibilidade de um autorretrato, nesse contexto, coincide com o conceito de *um heterorretrato; díspar e opaco* que, segundo Rivera (2013, p. 295), reflete o sujeito disperso – na arte –, e que não difere do que se prevê no Autorretrato Ampliado.

Com isso, a participante Miriam, muito introspectiva ao integrar o grupo, não se manifestou quanto ao texto inicial, mas se mostrou atuante no grupo no que concerne às atividades que se utilizam do módulo. Por meio de uma prática que se traduz conforme a demanda de um respectivo vestígio imagético, a participante permitiu se lançar graficamente ao que se apresentava naquele momento como lembrança. Nesse percurso gráfico, Miriam empregou diversos módulos e, através da uma experiência sensível a ela oportunizada, engajou-se no processo de simbolizar o que lhe afeta, como também elementos de seu contexto que são afetados por ela (LOOS-SANT'ANA; SANT'ANA-LOOS, 2013), o que possibilitou traduzir e ampliar sua imagem mental.

Suas primeiras escolhas foram pela (1) silhueta feminina; no entanto, a (2) silhueta masculina apareceu poucas vezes em relação à feminina, e em uma folha de papel individualizada. Retornando ao duplo da (3) silhueta feminina, nas diversas repetições atribuiu a imagem às filhas.



FIGURA 37: DUPLO FEMININO
FONTE: Dados da autora (2013)

No encontro a seguir decidiu pelo (4) desenho das mãos e, na atividade seguinte, solicitou a (5) cabeça feminina, referindo novamente a uma das filhas, mas sem relatar nada a respeito. A (6) silhueta masculina aparece novamente, em duplo, e lado a lado na folha, referindo ao pai e ao marido.

Num próximo momento optou pelos (7) pés e, em seguida, retornou ao duplo das (8) silhuetas femininas, fixando-se durante três encontros nesse mesmo módulo. Usando alternadamente o Módulo Significante de maneira associada à produção de objetos (mencionados mais à frente) na primeiras sessões, Miriam optou em seguida pelo (9) desenho livre, onde produziu um lago com peixes, referindo-se a lembranças da infância em uma chácara em que costumava pescar em companhia do pai. Ao longo da consecução de tal expressão gráfica, Miriam passou a discorrer sobre a família. Diante de um profícuo discurso imagético, o silêncio verbal usual de Miriam se rompeu e produziu um longo relato de infância. Sua mãe abandonou os filhos quando ela tinha oito anos de idade e a partir desse

abandono o pai assumiu integralmente a família. Relata que tinham a pescaria como um dos passatempos prediletos na chácara (em que acabara de representar no desenho dos peixes).

Miriam retornou ao duplo da silhueta feminina (10) referindo-se às filhas e finalizou, ao menos por ora, com um duplo da cabeça feminina (11) que atribuiu também às suas duas filhas.

Ao chegar ao Centro de Atenção sua queixa foi de “depressão”, sendo que seus sintomas eram de ansiedade, tremores e dores pelo corpo, e frequentes quedas que a impediam de realizar qualquer trabalho doméstico, do qual as filhas e o marido passaram, então, a ficar incumbidos. Seus sintomas se iniciaram após a perda de sua primeira filha com cerca de seis meses de vida. Miriam sentia-se culpada, acreditando que o falecimento do bebê poderia ter sido evitado se houvesse procurado assistência médica em tempo.

No início dos encontros, sua aparência se apresentava descuidada e havia uma comunicação bastante restrita com a propositora e com os demais profissionais, bem como frequentadores da instituição. Nesse período comunicou sua desconfiança de que as pessoas “falavam mal” dela. Também se encontrava muito dependente dos familiares, ao ponto de terem de “lembrá-la” do banho e dos remédios, bem como acompanhá-la quando saía.

Apesar de seus sintomas a impedirem de realizar muitas coisas, Miriam participou das atividades com bastante interesse. Aparentava crença na prática das atividades como possuindo efeito terapêutico, buscando os desenhos sempre que trazia queixas de algum desconforto emocional:

- Hoje não estou bem, quero desenhar a menina!

Solicitava o Módulo Significante então para desenhar, alternando os desenhos e a confecção de objetos.

Apesar da comunicação verbal reduzida, Miriam apresentou um discurso recorrente em que buscava justificar suas produções como mal feitas, expressando-se normalmente com as mesmas palavras:

- Eu não sei fazer nada direito, eu não consigo fazer nada!

Ocupando-se com frequência de um mesmo módulo e repetindo-o de forma sistemática, Miriam remete à concepção de que todo ato criativo é constituído de repetição. Também de que a repetição faz parte da constituição do sujeito, na medida em que pela identificação repete o traço o qual se identificou, construindo um forma de suporte de suas formas de afetamento, como por exemplo: o desamparo, o medo, e outras sensações que lhe causam conflito. No entanto, essa repetição tem uma eficácia própria que se mostra nas pequenas diferenças reveladas por meio do próprio recurso imagético (DOMINGUES, PARAVIDIVI apud AMARANTE, 2011, p. 73). Miriam repete a imagem, referindo-se às filhas, que na aparência continuam as mesmas. Entretanto Miriam, a cada dia, transforma-se mais: cabelos repicados, roupas novas e produzidas, uso de maquiagem e de

bijouterias; sua imagem fala por ela.



FIGURA 38: DUPLA FACE
FONTE: Dados da autora (2013)

Por meio da descrição do processo vivenciado por Miriam, pode-se observar que o uso de tais técnicas se antecipa ao considerar as lembranças de infância como recurso subjetivo de extrema relevância em um processo onde o sujeito, ao produzir algo, recria-se na diferença, como algo novo que

brota de sua singularidade. De acordo com a teoria freudiana (1976, p. 71), toda a lembrança, traumática ou não, traz algum conteúdo subjetivo. Desse modo, Rivera (2005, p. 51) lembra que *a lembrança não é inócua*, portanto, carrega uma marca que dá notícias do porquê se tornou recordação.

No que diz respeito à Rosa, seu grande conflito ao chegar ao espaço institucional parecia circunscrito a algo bem presente, segundo ela, seus filhos: dois meninos de 10 e 6 anos de idade, que quando estão em férias (permanecendo mais em casa) potencializam seus sintomas. Acredita que se sente presa em casa e por isso fica “deprimida”. Seus sintomas se iniciaram logo após o nascimento do segundo filho.

Rosa foi desenhista de moda em uma loja de tecidos e, com a gravidez, perdeu uma promoção muito sonhada que estava em vias de receber, como

também seu emprego. Desde então passou a desenvolver sintomas depressivos, choro sem justificativas aparentes, dores de cabeça, pensamento acelerado, delírio místico, e desejo de morte, com tentativas de suicídio, tendo já cortado os pulsos, buscado enforcamento e uso abusivo de medicamentos. Constantemente relata desmotivação para as questões domésticas, repetindo:

- Não consigo mais fazer nada, não consigo cuidar de meus filhos. Não tenho vontade.

- Cuidar de meus filhos me angustia bastante.



FIGURA 39: AUTORRETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

A participante em questão não aderiu inicialmente ao Módulo Significante. Em vez disso, reproduzia seus croquis de moda, que eram de bastante qualidade. Parecia sentir-se muito bem fazendo isso; no entanto, no encontro seguinte abandonava a ideia de produzi-los. Interpelada a respeito, explicou que seu esposo acreditava que esse investimento não lhe traria bons resultados. Então, procurou desenhar paisagens, mas se mostrava muito ansiosa, e indiferente aos esboços orgânicos.

Com isso, Rosa foi uma participante muito interessada em produzir objetos. Contudo, nos dois últimos encontros estava com seu estado agravado, trazendo seu desejo de matar os filhos e em seguida se suicidar. Nesse dia solicitou papel e o módulo da cabeça feminina.

- Me acho feia, não gosto de me olhar no espelho!

Quando do retorno, em outra atividade, solicitou a silhueta masculina e desenvolveu um desenho diferente do estilo de seus croquis, à semelhança de seu

esboço anterior que, apesar do cuidado gráfico, carregava características de um desenho infantil. Quando concluiu, referindo-se ao pai disse:

- Não tenho lembranças boas de meu pai, ele era muito ruim para mim, ele bebia muito, chegava em casa e me batia muito, muito, sem nenhum motivo. Também me xingava com “nomes” horríveis, me falava coisas horríveis! Eu não sabia o porquê!



FIGURA 40: DUPLO RETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

A propositora solicitou que ela falasse sobre suas lembranças: alguma imagem, memórias que lhe foram marcantes, boas ou ruins. Rosa, de uma maneira aparentemente desprovida de emoções, explicou:

- Nada ... nada ... ah... só que eu fui abusada pelo meu tio, depois por um vizinho, entre meus 8 e 10 anos.

Outra participante, Dirce, que esteve durante oito anos em atendimento ambulatorial no HC⁴⁷, foi inserida no Centro de Atenção Psicossocial CAPS II TM para dar continuidade ao seu tratamento. Parecia apresentar pouca evolução em seu quadro emocional, tendo conseguido apenas, nos últimos anos passados em tratamento, superar seus impulsos agressivos contra seu filho, na época com 10 anos de idade. Seus sintomas começaram logo após o nascimento desse filho. Repentinamente perdeu os movimentos das mãos e a voz, passando a apresentar o estado depressivo que se mantém atualmente.

- Não consigo fazer nada, minhas mãos doem muito...

Apesar das dores nas mãos, participava ativamente das atividades produzindo desenhos e objetos alternadamente. Escolheu os módulos e produzia conforme a inclinação de seu estado emocional. Em seu (1) primeiro desenho, ilustrou uma silhueta masculina; no entanto, não se referiu a ninguém. Apenas

⁴⁷ Hospital Central de Curitiba.

contornou com canetinha hidrocor na cor preta. No seguinte (2), usou a silhueta feminina, autorretratando-se e colorindo bastante o desenho. Em sua próxima produção (3), passou a utilizar os esboços duplos da cabeça, masculino e feminino, tendo atribuindo aos irmãos, primos e parentes próximos.

Em um outro momento (4) utilizou as silhuetas do feminino e do masculino, sempre atribuindo às pessoas que não faziam parte de seu convívio mais próximo, ou seja, seu marido e filho. Em um último desenho, Dirce desenhou uma silhueta masculina de costas. Interpelada sobre quem estaria representando, disse que não sabia quem era. No entanto, naquele mesmo encontro passou a expor conflitos relevantes de sua infância, dizendo:

- Não conheci meu pai, ele morreu antes de eu nascer, depois minha mãe se casou e meu padrasto bebia muito e era muito ruim... muito ruim... ele me batia muito.

Não houve aprofundamento do relato por parte da participante, mas através de outro profissional da instituição a propositora teve a informação de que além dos maus tratos por parte do padrasto, a participante sofreu abuso sexual por parte de um tio.

Já diferentemente das outras participantes, Madalena chegou ao Centro de Atenção dentro de um período de licença em seu trabalho com sintomas depressivos, zoopsias⁴⁸, com vozes de chamado e de comando promovendo pensamentos de morte e



FIGURA 41: AUTORRETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

de suicídio. Com muita dificuldade nas relações interpessoais, principalmente com o marido e os quatro filhos, não se sentia acolhida pela família nem no trabalho, chorando frequentemente. Mantinha uma postura de muita dependência quando se referia ao marido, mostrando-se infantilizada.

⁴⁸ Alucinações com animais.

Apesar de seu quadro emocional, participava das atividades com bastante desenvoltura, parecendo que seu estado emocional não a impedia o seu “fazer”, levando os profissionais que a atendiam a desconfiar de seu diagnóstico. Tem bastante habilidade manual e sugere manualidades nos próximos encontros, objetos com cunho utilitário.

Apesar de seu inicial desinteresse pelo Módulo Significante, acabou escolhendo uma silhueta feminina e criou uma menina, vestida com biquíni em uma praia.

Em outro encontro, desenhou as mãos e as pintou na cor laranja. Seu desenho passava a impressão de que suas duas mãos estariam escalando “*alguma coisa... a parede...*”, segundo Madalena.

Logo após a realização dos desenhos passou a relatar que seus sintomas se iniciaram há dez anos, com a morte de seu pai em seguida à morte da avó paterna. Agravaram-se nos últimos oito anos com o nascimento da filha caçula e, recentemente, com a morte violenta de dois sobrinhos.

Apesar dos sintomas procurou novas atividades e objetivos: queria voltar a estudar e concluir o Ensino Fundamental pela EJA, a fim de realizar o curso universitário de Educação Física. Enquanto isso, buscou um curso de manicure e entrou como voluntária em um asilo. Como monitora, enquanto auxiliava a professora, aprendia e desenvolvia várias manualidades.

Ao contrário de suas colegas do grupo, que não se sentiam desenvoltas no “fazer coisas”, Madalena produzia incessantemente. No entanto, apesar destes movimentos opostos, ambas se encontravam reféns de uma mesma função, ou seja, do *ato* propriamente dito. Madalena fazia para não lembrar, “repetia a repetição do mesmo”; pois seus objetos, por mais que fossem bem feitos, eram cópias. As demais participantes *não* faziam pelo mesmo motivo: para não correrem o risco de acessarem a diferença (DOMINGUES, PARAVIDINI apud AMARANTE, 2011, p. 73).

6 O ABANDONO DIANTE DO ESPELHO

Alice, após a revelação de sua verdadeira paternidade, manteve a relação afetiva com o pai não biológico, passando a concentrar suas queixas na figura da mãe. A participante descreveu seu relacionamento com a mãe com mágoa e ressentimento. Revelou que desde a adolescência sua mãe, através de seus relacionamentos, a expunha sexualmente. Sua irmã cedeu ao apelo materno envolvendo-se com drogas e prostituição, enquanto ela não aceitou essa condição. Mais tarde acabou tendo um filho, mas em seguida conheceu seu atual esposo com quem está casada há 18 anos. Quanto à sua mãe, Alice reclama:

- Minha mãe ficava no portão conversando com seus amigos, e eu só tinha doze anos, e ela ficava me chamando dizendo que tinha menino que queria falar comigo. Um dia ela entrou no meu quarto e disse que um rapaz tinha me visto pela cortina e tinha me achado bonita!

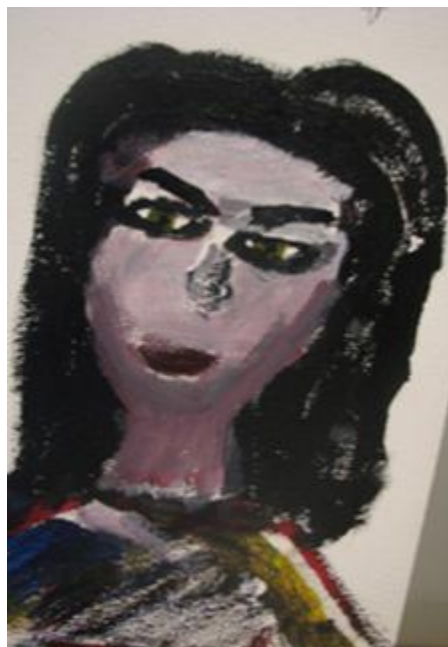


FIGURA 42: AUTORRETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

Já Miriam, durante os encontros com o grupo, quando desenhava costumava produzir imagens atribuídas a suas duas filhas. Repentinamente passou a relatar alguns episódios marcantes de sua infância tendo, como foco principal, o abandono da mãe, que deixou a ela e a seus irmãos sob os cuidados paternos. Referiu-se à mãe dizendo:

- Minha mãe não gostava da gente!

Em seguida, lembrou-se da filha que perdeu, e tal lembrança se corporificou no presente como se tivesse ocorrido naquele momento. Exclamou:

- Se eu tivesse levado ela antes no hospital, isso não teria acontecido!

No último encontro Rosa procurou representar sua mãe. A participante apresentou, por sua própria escolha, três desenhos: (1) Usou a silhueta feminina referindo à mãe, desenhando a lápis, de maneira bem elaborada, sem colorir; (2) à mão livre, lembrando um croqui, referiu-se ao seu rosto; (3) e numa última produção criou uma forma geométrica com moldura em arabescos. Segundo a participante, era o desenho de seu caixão.

Relembrando sua mãe, disse:



- Minha mãe não fazia nada.....ela tinha medo do meu pai!

Interpelada sobre seu relacionamento atual com a mãe, ficou pensativa e finalmente disse:

- Eu convivo bem com ela! Às vezes ela vai à minha casa, às vezes fica comigo quando estou em crise!

FIGURA 43: AUTORRETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

Diante de suas manifestações e de seus dados nos registros de outros profissionais da equipe de atendimento, seu relacionamento com a mãe parece ser superficial. Em seus relatos aparece com frequência seu relacionamento com os irmãos, principalmente a questão da perda sofrida com a morte de uma irmã mais nova, em um acidente de moto, como também de um irmão que foi atropelado. Também cita a morte do pai sem maiores detalhes.

E em seguida, associando ao assunto, relatou que seu marido voltou a trabalhar a noite. Parece ter se sentido muito angustiada com isso e os pensamentos mórbidos sobre os filhos e ela voltaram. Para não fazer nenhuma “bobagem”, contou que ingeriu uma grande quantidade de remédios para dormir, e chorou dizendo que seus filhos ficaram sem se alimentar, pois ela não conseguiu fazer o jantar.

Dirce, por sua vez, referia seus desenhos usualmente a irmãos e outros parentes, pouco se lembra da mãe. Quando esta era mencionada, repetia uma mesma lembrança, dizendo:

- A minha mãe... logo que casei ela ficou doente. Eu saía do trabalho e tinha que ir direto, por um ano inteiro, passar a noite com ela no hospital!

Já Madalena relatou longamente o abandono da mãe quando ela tinha apenas oito anos de idade. Uma de suas frases foi:

- Minha mãe... certo dia foi embora... Eu tinha oito anos, eu e meus sete irmãos ficamos com meu pai! Um cuidava do outro!



FIGURA 44: AUTORRETRATO
FONTE: Dados da autora (2013)

Ela e seus irmãos ficaram aos cuidados do pai e, mais tarde, de sua nova esposa – que os trancava no porão enquanto o pai trabalhava. Diante da descoberta de tal fato, passaram a morar com a avó paterna.

Sua entrada no Centro de Atenção Psicossocial em parte se relacionava com o retorno de sua mãe. Esse encontro levou a participante a retomar suas questões da infância, as quais ela atualizava na relação com os filhos. Notoriamente, os conflitos do passado refletiam em suas relações atuais. Reencontrou sua mãe e, segundo a participante, a mesma “pediu perdão” pelo acontecido no passado.



FIGURA 45: CORES, ISAQUE
 FONTE: Dados da autora (2013)

7 DO OBJETO AO OBJETO ENCONTRADO⁴⁹

Segundo Aguiar e Ozella (2006, p. 228), a possibilidade de realizar uma atividade que proporcione certa satisfação modifica o sujeito estabelecendo novas relações de necessidades. De acordo com as autoras, *a necessidade não conhece seu objeto de satisfação, ela completa sua função quando o descobre pelo outro, pela alteridade.*

Sendo assim, a prática desenvolvida com objetos junto aos participantes desta pesquisa encontra no objeto mais do que resultados estéticos, assim como nas proposições de Lygia Clark (FABBRINI, 1994, p. 91), em que o efeito do ato sobre o objeto se esgota em seu próprio exercício. Uma finalidade que não vincula a ação corporal à obtenção de resultados exteriores ao próprio ato.

Desse modo, concluir o trabalho não é exigência da prática, já que o ato também condiz com algo a dizer, e o tempo para isso é interno, é o processo. Mesmo assim, existe a concepção de que se o participante está bem, então ele consegue terminar um objeto. Se o participante produz objetos bem concluídos

⁴⁹ Refere-se a um novo encontro com um objeto já vivenciado e carregado de significados.

esteticamente, finalizados, então dá para se cogitar sua alta. Então, qual é a relação entre concluir um objeto e solucionar algo interno? De que modo situações complexas, que perpassam toda a vida de um sujeito – e que na maioria das vezes nem mesmo estão em nível consciente – podem ser assim *resolvidas*? Como é possível existir a crença de que a confecção de um objeto desconstrua e ressignifique toda uma vida?

A prática mostra que é justamente no “entre” do inacabado das peças que os sujeitos se mostram, falam, tomam consciência e ressignificam coisas reveladoras sobre si mesmos.

A participante Milena, em um primeiro momento, produzia desenhos que, segundo sua leitura, remetiam à sua imagem e à de seu único filho. Em uma etapa seguinte, oferecido o material para a produção de um objeto, a participante aderiu à proposta e, construindo seu objeto, recordou outro similar produzido na infância. Por meio desse produto mnêmico, a “mulhar Milena” relembrou seu investimento emocional e psíquico localizado na infância, revestido de reminiscências sofridas da “menina Milena”. Ressignificando o *objeto então reencontrado* com novas características formais e emocionais, em sua finalização pensou nele como um presente para seu filho. Tal ressignificação operou-se pela palavra em complementaridade a uma nova possibilidade imagética.

Milena atuou através do objeto, no sentido de uma representação cênica mesmo, diferentemente das participações anteriores, nas quais desenvolveu a prática sempre sentada à mesa e se integrando ao grupo. Nesse episódio ela se levantou e se manteve nessa posição. Levando a propositora a conjecturar que na infância assumia tal posição ao produzir o objeto, assim que levantou e atuou em torno do objeto, passou a descrever o ocorrido de uma maneira sintomática, ou seja, direcionando-se exclusivamente para a propositora até concluir toda a lembrança. Milena terminou o objeto sorrindo e pensando em como iria agradar o filho.

Portanto, Milena “não conhecia” seu objeto revestido de conflitos e de sofrimento que, no entanto, pôde leva-la à satisfação. Ela completou sua função quando o *redescobriu* por meio da alteridade em seu projeto terapêutico (AGUIAR, OZELLA, 2006, p. 228).

Durante o relato a propositora interveio, buscando nos entremeios do que se caracterizava como traços de sua identidade e indícios de sua subjetividade. Em

uma espécie de trama, que se assemelha à trama do objeto (já que se trata de cestaria), Milena refez a sua memória dolorosa, transformando-a em uma nova trama afetiva positiva. O ato se faz, também, em um dizer (ANSERMET, 2003).



FIGURA 46: OBJETO ENCONTRADO I
FONTE: Dados da autora (2013)

Outra participante, Alba, aceitou produzir os desenhos com os Módulos Significantes, mas não apreciou a confecção do Objeto Encontrado, justamente porque esse elemento tendia a remeter a lembranças dolorosas. Recordou de seu irmão mais velho que a forçava com violência a confeccionar cestos, com a finalidade de obter dinheiro para comprar substâncias psicoativas. Já na oportunidade de executar desenhos em torno da figura humana, essa participante desenvolveu graficamente a imagem de um colega, ao qual assim se referiu:

-O “Fulano” é como se fosse meu irmão!

-Desde que minha mãe faleceu não tenho mais ninguém!

Com esse amigo-irmão divide uma moradia e, sem que perceba conscientemente, repete uma relação muito próxima de seu relacionamento da infância com o seu irmão biológico. Tais relações, segundo Parente (2011), nas quais o objeto observado pode guardar semelhança com algum vestígio do passado

longínquo, é reativado por meio de reminiscências involuntárias surgidas no decorrer do processo.

8 O BELO HABITA A RELAÇÃO

Terminar o objeto, ou deixar para outro momento, ou fazer aos poucos, ou mesmo concluí-lo imediatamente estão relacionados também a outra coisa: aos movimentos interiores de cada um, que são em parte definidos pelas crenças autorreferenciadas (LOOS, CASSEMIRO, 2010). As mesmas se traduzem em conceitos que o sujeito possui sobre si mesmo e que definem se este se percebe como alguém capaz, competente, ou não; definindo necessidades de ser o primeiro, ser o melhor, ser mais do que precisa ser, etc. para usufruir de sua singularidade.

E isso reflete que afetamentos vivenciados pelo indivíduo ajudam a conformar tanto a identidade como o *self*, os quais são influenciados pela alteridade experienciada no ambiente. Na perspectiva do Autorretrato Ampliado, o que afeta o participante é conduzido pelo fio da alteridade.

Nesse sentido, quando oferecido o material para produção de objetos, é frequente ouvir dos participantes afirmações como:

- Eu não sei fazer nada, não consigo fazer coisas bonitas!

Soa como se dissessem: “não sou bom o bastante; sendo assim, o que faço não pode ser bom!”

Mais que transmitir algo do sujeito, como ocorre com o objeto de arte convencional, o que aqui se pretende é que sujeito seja reconhecido por traços subjetivos, sendo que esse objeto funciona como um lugar por onde passa algo desse participante. Um lugar “transitório”, como são os terminais aeroviários e rodoviários, um espaço que leva a outro lugar (DOMINGUES, PARAVIDINI apud AMARANTE, 2011, p. 77). Contudo, dentro dessa proposta e diante dos resultados da pesquisa, foi também apreendido outro estatuto para esse objeto. Nesse meio tempo, entre uma ação e outra, ao suspender conceitos a respeito do sujeito e da

própria prática, compreende-se a possibilidade de um devir que não está no objeto em si, mas fora dele: na simplicidade, na efemeridade do ato.

Madalena e Alice são muito habilidosas na confecção dos objetos, passando rapidamente a auxiliar as demais. Mas essa habilidade comporta, ao mesmo tempo, uma insatisfação. Ambas transmitem o que sabem com presteza, mas logo perdem a motivação. É um perder-se ao se encontrar.

Dirce, por sua vez, realiza as propostas de objeto bem elaboradas, mas com pouca interação com os demais. Rosa faz tapetes em crochê e ao citar sua habilidade se mostra animada e falante. Apesar disso, quando se propõe a acompanhar as ações com o grupo, afirma:

- *Tenho medo de errar!*

Muito se questiona sobre a manufatura de objetos nas oficinas ditas terapêuticas. Isso porque, se forem entendidos como trabalhos alienantes, focados apenas na repetição motora, muito pouco ou nada auxiliam o participante a uma ação reorganizadora de sua psique.

Durante a proposta de uma instalação, mais tarde denominada *Nomes em Flores*, a participante Rosa mostrou-se motivada, aderindo ao grupo, mas questionou sobre o que seria feito com as flores. A propositora informou o que é uma *instalação* e, em linhas gerais, no que consistiria a atividade, sugerindo que apenas pintassem como quisessem, no sentido de *Allan Kaprow*⁵⁰.

Em seguida viria a montagem, com o que se oportunizaria a emergência de conteúdos através do ato. As participantes aderiram e livremente se utilizaram de cores e tintas variadas sem se apegar a modelos artesanais ou antecipações teóricas.

⁵⁰ Allan Kaprow denominou *Atividades* as ações objetivando examinar comportamentos e hábitos do dia-a-dia, de uma forma quase indistinta da vida comum, entendida como manifestação artística.



FIGURA 47: INSTALAÇÃO: NOMES EM FLORES”
FONTE: Dados da autora (2013)

Ouviram-se pensamentos em voz alta, conjecturas, sugerindo um arranjo... de flores! No encontro seguinte, das sementes⁵¹ secas vindas de uma árvore surgiu uma caixa transbordando com flores multicoloridas. As participantes perguntaram:

- E agora? O que iremos fazer?

A propositora sugeriu:

- Façamos poesia!

E dentro da dinâmica proposta, as participantes passaram a pesquisar através de lembranças da infância, de quem os escolheu, e por meio de livros de nomes próprios buscaram o significado de seus nomes para produzir um tipo de texto poético.

Rosa, durante o desenvolvimento da atividade, revelou:

- Eu queria voltar a ser como eu era antes!

Rosa pintou muitos galhos secos que se tornaram bem coloridos, demonstrando preferência pelo amarelo. Enquanto pintava, falava de sua vida e entre uma e outra palavra, disse:

- Me sinto uma viva morta!

Diante de uma linguagem plástica, mas não propriamente artesanal, assim como Lygia Clark buscou nos objetos relacionais uma relação com o corpo – pela textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (WANDERLEY, 2002, p. 10), tal *atividade* produz objetos que não ilustram o corpo, mas criam relações com ele, por meio de certa organicidade e metáfora relativa aos seus movimentos.

⁵¹ Esses elementos são plantas secas que, ao perderem suas sementes, ficam com aparência de uma flor em madeira, pela própria ação natural do tempo, sem nenhum processo humano de processamento.

Rosa, demonstrando certa resistência a uma atividade tão singela diante de suas habilidades artesanais, envolveu-se com algo para além do objeto, se autopercebendo entre as relações metafóricas que surgiram entre seus relatos. Desse modo, *o objeto nos chama, às vezes, em certos momentos únicos* (RIVERA, 2013, p. 339), sendo por meio dessa aura que se alcança o que então se oculta. Esse *eu* que agora, em fugidias presenças, permite a Rosa refletir outras possibilidades. Em práticas não tão formais quanto os objetos artesanais bem acabados, essa ação tentou apontar tanto em Rosa, como em Dirce, em Madalena e em outras participantes, a permissão a si mesmo para liberar o ato contido que reflete um pensamento também remodelado. Como, por exemplo, quando passou a relatar algumas situações que se relacionam em sua psique, assim como uma *flor seca* em relação ao que sente, dizendo:

- *Não consigo dizer não, quando não quero alguma coisa, sempre acabo aceitando!*

- *Meu marido não me deixa ir à igreja!*

- *Meu marido não me deixou vir na festa, quando viu a saia do CAPS na minha bolsa!*

Diante disso, a discussão sobre os nomes se integrou à ação, que em princípio parecia “aleatória” e não de clara utilidade para as participantes, e acabou produzindo mais que objetos tecnicamente bem elaborados – que segundo uma concepção recorrente de saúde mental podem ajudar a organizar a estrutura de sujeitos com conflitos psíquicos e emocionais.

Sendo assim, tal conjunto de ações baseadas nas Dimensões Moduladora e Criativa da psique (SANT’ANA-LOOS; LOOS-SANT’ANA, 2013d) produzem um efeito que se prolonga no tempo, partindo da ação imagética de um elemento – a semente seca – que se altera plasticamente, produzindo novos significados. Isso tudo com uma nova forma de acesso aos conteúdos inconscientes, se assim se pode dizer.

Finalizando a ação, entre os objetos e os escritos formou-se não um arranjo de flores, mas flores suspensas com as palavras significativas relacionadas a elas. Uma instalação artística que ganhou o título *Nomes em flores* (Figura 47).

9 CORPO COLETIVO

Na proposição de Lygia Clark (FABBRINI, 1994, p. 162) denominada *Corpo Coletivo*, ocorrem trocas em nível psicológico a partir da vivência em grupo com as propostas, sendo que, de acordo com esta concepção, o caráter extraordinário do *jogo* tende a permanecer na vida diária.

A propositora (FABBRINI, 1994) procurou defender a postura de uma ação contra a “tecnologia da distribuição” que, segundo ela, ocorre frequentemente nas escolas, hospitais, etc. Os espaços e materiais assim produzidos geralmente não são contabilizados como algo vivencial, onde esses sujeitos deveriam ter a oportunidade de se expressar sem medo de errar. É importante que percebam que tudo o que se expressa é válido. Que não existe apenas uma razão. Todos, em alguma medida, têm razão.

No decorrer da vivência de tais atividades, Miriam acabou revelando conflitos significativos relativos ao sentimento de perda, inicialmente da mãe, relacionando depois com o da filha ainda bebê. Enquanto recordava de sua infância reclamava de seu corpo, das dores físicas para as quais não encontrava explicação, a não ser em um diagnóstico médico de *fibromialgia*⁵².

Alice, por sua vez, contou sobre seus 14 anos trabalhando em uma agência funerária. Descreve como preparava os corpos para o “guardamento”, como ela referia. Nesse momento estava com fortes sintomas de ansiedade que a faziam ficar com o corpo muito trêmulo; no entanto, enquanto descrevia seu trabalho, encenando com as mãos de que maneira preparava os corpos, seu corpo cessava com os tremores. Disse:

- Eu gostava desse trabalho!

⁵² Considerada uma doença com etiologia ainda desconhecida, caracterizada por dor crônica generalizada, apresentando sintomas que incluem fadiga, alterações do sono, rigidez, ansiedade, depressão, alterações cognitivas, síndrome do intestino irritável e cefaleia, entre outros.

A propositora perguntou o que ela gostava nesse trabalho.

- *Os corpos! Eles estão ali, não falam, não incomodam a gente!*

Alice falava e gesticulava olhando para o vazio, como se um corpo estivesse ali. Seu relato estava entre sua experiência de trabalho e as relações tecidas entre ela e os relatos de outros corpos, mãe, pai, irmãos... vivos!

Esta cena não deixa de remeter a uma reflexão em que o escritor e ensaísta Maurice Blanchot, em sua *reflexão sobre o imaginário*, sugere que o cadáver é a sua própria imagem, é a própria semelhança de si mesmo, a qual o ser vivo não possui, pois ele sempre se assemelharia a outrem ou a outra coisa (apud RIVERA; MOTTA, 2004).

Nesse mesmo contexto configuraram-se vários outros espaços vivenciais, onde foram possíveis ações que foram engendradas aos procedimentos realizados com o grupo em sessões anteriores.



FIGURA 48: CORPO COLETIVO⁵³
FONTE: Dados da autora (2013)

⁵³ http://www.congresamp2014.com/pt/Trozos-de-real_Textos.php?file=As-meninas-de-Velasquez_Terezinha-P-dos-Santos-Lima.html

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Diz-se que há um muro entre nós e os outros,
mas é um muro que fazemos juntos: cada qual
coloca a sua pedra, no vão deixado pelo outro.*

(Merleau-Ponty)

POR UMA “TERAPIA DESOCUPACIONAL”: LONGE DA OPACIDADE ESPECULAR DO SUJEITO

No mundo contemporâneo, assim como em qualquer época, o *afetar* e *ser afetado* apresenta-se de acordo com o contorno existencial o qual o ser humano se deixa apreender. Outrora os laços sociais estavam orientados verticalmente, ou seja, encontravam-se instaurados no mundo sob a existência de uma “lei”, a qual figurava pela imagem paterna como poder absoluto. Com o evento da pós-modernidade, esse saber se mostrou diluído desconfigurando a concepção de verticalidade. Dessa forma, o olhar renascentista ilustrava, por meio do método de representação nomeado de perspectiva⁵⁴, a imagem do todo convergindo para uma única direção, centralizadora, ilustrando a concepção da filosofia moderna a qual considerava o sujeito racional. Já a concepção contemporânea vem se apresentando descentralizada, com laços sociais expandidos configurando as relações na dimensão de rede.

Desse modo, as relações do afetar e ser afetado, constituídas a partir dessa nova dimensão, ganham novos contornos caracterizados pela horizontalidade nas interações. A representação da figura paterna, que garantia uma via de sentido de “lei” para o sujeito, agora se vê afetada por uma “opacidade”. Mesmo assim, os resultados obtidos pelos instrumentos gráficos confirmam que as identificações com a figura paterna afetam a configuração da identidade desses sujeitos.

Na arte contemporânea a representação imagética mostra-se múltipla e indistinta, ilustrando uma suposta fragmentação especular, decorrente de certa crise

⁵⁴ A palavra perspectiva significa *ver através de*, um dos significados de *perspicere*, em uma tradução literal da palavra grega *optiké*.

identitária nesses novos tempos. Com isso, vê-se indivíduos em busca de algo que norteie e garanta a consistência de sua identidade; e, ao não localizar, emergem sintomas de variados tipos.

Alguns desses sintomas mostraram-se presentes nos sujeitos participantes da pesquisa, circunscrevendo um contexto de atendimento psicossocial. Porém, tais pessoas também foram crianças, escolares, constituíram família e em determinados momentos da vida se viram impedidos de viver plenamente sua existência.

Tal redimensionamento dos laços sociais comporta também um novo modo de *afetar*, implicado não somente como forma terapêutica, mas em todas as instâncias onde se propõe ao sujeito identificar e retomar seus recursos subjetivos para poder lidar com a objetividade.

Esse encontro de um sentido pelo sujeito refere-se a necessidades ainda não realizadas, mas que mobilizam o sujeito, engendrando novas maneiras de ser. Dessa forma, tal investimento incide em sua própria história, desde seu nascimento, no convívio familiar, no ingresso no meio escolar, em sua adolescência e vida adulta, em sua ambientação na vida profissional, familiar e social.

Diante disso, novas formas de expressão do mal-estar humano tem se mostrado pela dificuldade do sujeito em se conhecer e se autogerenciar. Como se confirma por meio do fracasso escolar, da toxicofilia, das anorexias, dos crimes inusitados; todos partilham o irrealizável na comunicação de seus sintomas. Considerando que na opacidade da imagem especular o sujeito se encontra frustrado pela comunicação, já que não consegue falar claramente de seu sintoma, não expressa o que lhe afeta. Na presente proposta, entretanto, tem uma via de acesso que lhe vem na prática do *Autorretrato Ampliado*.

Influenciados pela dicotomia e pelo excesso de especialização, os sintomas tendem a se confinar no estatuto que lhe é comumente atribuído de *doença*. No entanto, inspirado pelo STAA e na proposta do *Autorretrato Ampliado*, várias das pessoas com conflitos psíquicos e emocionais em atendimento no CAPS II TM tiveram a oportunidade de, na nomeação de seus sintomas, por em discussão sua condição psíquica, posicionando-se com autonomia sobre sua vida.

A partir da proposta apresentada, apoiada em práticas artísticas que consideram a escuta qualificada e a potencialização da autopercepção, a pesquisa se mostrou bastante fecunda, levando o sujeito-participante, através do

reconhecimento de seus sintomas e pela reflexão sobre si mesmo, vislumbrar novas possibilidades e aspirar por sua experiência de viver.

Para tanto, buscou-se na abordagem do *Autorretrato Ampliado*, baseado no Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* (na pessoa e nos escritos de seus autores, Helga Loos-Sant'Ana e René Simonato Sant'Ana-Loos), ao que aliou-se o entendimento de alguns aspectos de cunho psicanalítico, proporcionar um meio de ressignificação das identificações estabelecidas pela figura do pai, da mãe e dos filhos, a reelaboração de uma identidade que foi sendo instaurada à revelia desse sujeito. Compreendendo-se que é no estágio do espelho onde os primeiros sinais de alienação se engendram e que tais conteúdos constituem o sujeito. Desse modo, por meio dos dados apresentados, confirmou-se a premissa de que a qualidade das relações que o sujeito com conflitos psíquicos e emocionais vivencia, desde a mais tenra idade, *afeta* a expressão de sua identidade e o processo de construção das crenças de autorreferência.

Comumente constituídos por uma identidade comprometida com crenças autorreferenciadas depreciativas, resultantes de maus tratos por parte dos familiares e/ou cuidadores, e acrescidas pela falta de atendimento adequado por parte da escola e de demais instituições que deveriam servir como fatores de proteção, os recursos psíquicos do sujeito deixam de se desenvolver.

Portanto, o *Autorretrato Ampliado*, por meio da alteridade (de acordo com a concepção do STAA) busca que os participantes se apropriem dos próprios recursos não contabilizados anteriormente. Com isso, são levados a uma autopercepção ressignificada, na redescoberta de suas potencialidades, mostram excelente potencial de transformação. A possibilidade de apropriação dos seus recursos, bem como da exploração de novos caminhos para a resolução de conflitos, levaram os sujeitos a serem “os artistas”, não apenas na produção de objetos ou não-objetos, mas na (re)criação da própria vida: uma vida mais identificada com sua singularidade. O espaço que outrora foi de mortificação das doenças passou a ser um espaço vital, um lugar de vida.

O propositor nesse novo papel, ao acolher o sujeito em sua opacidade, na concepção relacional entre a imagem e a palavra, o encontro e o ato, mais do que definir a palavra que dá sentido permitiu ao participante descortinar um lugar onde ele pôde se afirmar e se entender como sujeito. Uma prática que, por meio do uso

contínuo do *Módulo Significante*, é capaz de produzir um deslocamento da autoimagem estereotipada do sujeito e, na surpresa da invenção de outra imagem (juntamente com recursos de imagens trazidas pela memória), resgata traços de uma lembrança quase sempre dolorosa, mas que pode ser agora compartilhada e, assim, atenuada. Reminiscências que podem apontar recortes de outra imagem, presente em sua singularidade.

Assim sendo, corrobora-se que os fundamentos aqui utilizados do Sistema Teórico da Afetividade Ampliada, na forma das categorias psicológicas *identidade*, *self*, *alteridade* e *resiliência*, são fundamentais para o entendimento do Autorretrato Ampliado e que, ao serem empregados para analisar e explicar o fenômeno do desenvolvimento humano na condição do sujeito com conflitos psíquicos e emocionais, mostram-se favoráveis a uma nova abordagem, uma concepção ampliada do sujeito.

Desse modo, através da experiência aqui conduzida foi possível ativar e valorizar as dimensões subjetiva e coletiva da vida, contribuindo para o desenvolvimento da identidade e da subjetividade dos participantes deste trabalho, buscando promover interações mais harmoniosas, de acordo com os fundamentos de tal teoria.

A concepção de sujeito relacionada a conflitos psíquicos e emocionais mostrou-se de considerável impacto na construção da identidade dessas pessoas. Considerando que através de uma autoimagem revestida de crenças autorreferenciadas depreciativas, tal identidade se constitui afetada significativamente por essas relações, ou seja, comprometendo a constituição de sua identidade – a qual se encontra, aliás, determinada por um diagnóstico que pretende revelar quem é essa pessoa. Segundo Lima (apud AMARANTE, 2012, p. 47), uma vida considerada nos limites da doença é a negação da potencialidade de reinventar a vida *quando já se acha que nada mais se tem*.

Todavia, a abordagem concretizada por meio das práticas artísticas, na exploração da imagética, possibilitou a alguns participantes a aquisição de novos recursos psíquicos, o que pode se desdobrar em novos conhecimentos que se implicam na concepção de algo até então tido como loucura.

A partir da compreensão de que não se deve simplesmente adequar o sujeito a uma proposta rígida sobre um modelo ideal, mas em certo sentido e

provisoriamente “compactuar” com o movimento sintomático do participante, a fim de *escutá-lo qualificadamente* é que se articula a presente proposta. E não respondendo de imediato à sua demanda, mas a reorientando, bem como ao próprio sujeito a fim de que o mesmo a reconheça e a reelabore.

Quanto aos sintomas, vale lembrar que uma recente descoberta feita por um grupo de pesquisa no King's College London, orientada pelo médico psiquiatra e pesquisador inglês Dr. Kanaan (KANAAN et al, 2013)⁵⁵, confirmou a teoria freudiana a respeito das relações entre a memória e os sintomas encontrados na fibromialgia. Durante dez anos vários pesquisadores da área da psiquiatria coletaram dados e os analisaram, concluindo que a concepção freudiana sobre a conversão de sintomas físicos relacionados a lembranças de infância foi corroborada por meio dos resultados. Os pesquisadores chegaram à conclusão de que o afeto ligado à memória traumática é, de fato, reprimido e convertido em sintomas físicos.

Kanaan afirmou que a neurociência contemporânea tem mostrado que os correlatos neurais de repressão e a forma como os eventos adversos são processados, pode levar a sintomas físicos pela supressão da memória e a ativação e desativação do córtex do hipocampo. Dessa forma, segundo os resultados de Kanaan e seu grupo, as lembranças de infância quando trabalhadas e reelaboradas, podem realmente liberar esses sujeitos de seus sintomas físicos, conforme teorizado por Freud.

O pensador contemporâneo Gabriel Marcel (1887-1973) criticou as concepções de corpo como instrumento e objeto, defendendo a concepção de “corpo próprio”, especialmente a partir da cinestesia que acontece na vivência humana em meio ao mundo, mediante o corpo. Explica que o corpo não pode ser um objeto porque é constantemente percebido como próprio (cinestesia) por parte do sujeito. Será preciso dizer, então, que “sou meu corpo”, e que existir equivale a “estar encarnado”. A partir de uma orientação panorâmica presente já na história da filosofia acerca da concepção de corpo humano, compreende-se o pensamento antropológico de Karol Wojtyla no que toca à dimensão somática da pessoa humana, como uma síntese das concepções clássicas (“corpo instrumento”) e

⁵⁵ <http://jnnp.bmj.com/content/84/9/e1.38.full.pdf+html2013>

contemporânea (“corpo próprio”), quando expõe a integração do corpo na ação pessoal.

Assim sendo, mais que uma terapêutica ocupacional, no sentido comum do termo, como uma prática que venha a “ocupar a cabeça” – como os próprios participantes repetem: “cabeça vazia é oficina do” –, esta abordagem apresenta-se como uma *terapia desocupacional*, no sentido de deslocar no sujeito o que em seu pensamento se fez pelo outro, para que ele encontre seu *vã o vazio* (como na citação acima de Merleau-Ponty apresentada neste trabalho), pronto para ressignificar suas experiências, a cada milésimo de segundo, na criatividade de seu viver no mundo. Portanto, dentro dessa perspectiva, entende-se que se há algo ainda a ser inventado: trata-se de se inventar uma nova poética⁵⁶, a “poética da vida cotidiana”.

⁵⁶ No vocabulário da arte contemporânea, o conceito de “poética” traduz o alcance de uma produção singular do artista.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, W. M. J; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para apreensão da constituição de sentidos. **Psicologia: Ciência e Profissão**. São Paulo, v. 26, n. 2, p. 222-245, 2006.
- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: UNICAMP, 1999.
- AMARANTE, P. **Ensaio**: subjetividade, saúde mental, sociedade. Rio de Janeiro: Editora FioCruz, 2000.
- AMARANTE, P. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2011.
- ANSERMET, F. O fenômeno psicossomático. In: **Clínica da Origem**. , Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, p. 163-178, 2003.
- ARAÚJO, C.C.A. **O fetiche e a imagem fálica**. São Paulo: Sette Letras, 1995.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.
- ASSIS, M. O alienista. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Globo, 1997a.
- _____. O espelho. **Papéis Avulsos II**. São Paulo: Globo, 1997b.
- _____. Empréstimo de ouro. **Cartas de Machado de Assis a Mário de Alencar**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- AUMONT, J. **A imagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- _____. **Luz e cor**: o pictórico do filme. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BASTOS, A. B. B. I. **A construção da pessoa em Wallon e a constituição do sujeito em Lacan**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BBC Londres. **Como a arte fez o mundo**. Mais humano do que o humano. Vídeo Episódio 1. Londres: BBC, 2005. <http://www.youtube.com/watch?v=tG69iGRtIIY>
- BUORO, A. B. **Olhos que pintam**: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.
- CAMPANA, F; CAMPANA, H. **Campanas**. São Paulo: Bookmark, 2003.
- CANTON, K. **Espelho de artista**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CUMMING, L. **A face to the world on self-portraits**. London, Harper Press, 2009.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIAZ, E. Sauver um enfant de la disparition. In: **La santé mentale existe-t-elle?** Bélgica: 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DINIZ, F. Tapete digital. In: **Imagens do inconsciente – Mostra do redescobrimento** (Catálogo). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

DOMINGUES, M. A; PARAVIDINI, J. L. Psicanálise e arte: repetir, criar e subjetivar. In: AMARANTE, P.; NOCAM, F. (Orgs.). **Saúde Mental e Arte:** práticas, saberes e debates. São Paulo: Zagodoni, 2012.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994.

Enciclopédia Itaú Cultural - Artes Visuais. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419

FABBRINI, R. **O espaço de Lygia Clark.** São Paulo: Atlas, 1994.

FABRIS, A. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, A.; KERN, M. L. B. **Imagem e conhecimento.** São Paulo: Edusp, 2006.

FINK, B. **O sujeito lacaniano.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FRANCASTEL, P. **Pintura e sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREUD, S. Lembrança encobridora. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana.** Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1901). Rio de Janeiro: Imago, v. 6, 1976, p. 67-76.

GALIENNE Y FRANCASTEL. **El retrato.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

GALVÃO, I. **Henri Wallon.** Petrópolis: Vozes, 1995.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte.** São Paulo: LTC, 2008.

_____. **Arte e ilusão:** Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GULLAR, F. **Na vertigem do dia.** São Paulo: José Olympio Editora, 2004.

JOLY, M. **Introdução a uma análise da imagem.** Lisboa: Edições 70, 2007.

KANAAN, R. A., AYBEK, S., NICHOLSON, T. R., ZELAYA, F., O'DALY, O. G., CRAIG, T. J., DAVID, A. S., Os correlatos neurais da "repressão" freudiana no transtorno de conversão. **Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry**, v. 84, n. 1, Londres, 2013. Disponível em: <http://jnnp.bmj.com/content/84/9/e1.38.full.pdf+html2013>

KERN, M.L.B. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, A.; KERN, M.L.B. (Orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 15-30.

KOST, T. M. O Espelho de Wallon a Lacan. In: **A Imagem Rainha**. EBP – Escola Brasileira de Psicanálise. Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 37-44, 1995.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 96-103, 1998.

_____. O complexo, fator concreto da psicologia familiar. **Os complexos familiares**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Função e campo da fala e da linguagem. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, E. A. Arte menores: criação de si e de mundos nas ações em saúde mental. In: AMARANTE, P.; NOCAM, F. (Orgs.). **Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates**. São Paulo: Zagodoni, 2012.

LIMA, T. P. S. **Lembrança encobridora: a memória na leitura de imagens da arte**. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

_____. **Biografia invisíveis: meninos e meninas da Vila Macedo, um olhar para além dos consensos**. Monografia (Especialização em Políticas Públicas), Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, 2011.

LIMA, T. P. S. LOOS-SANT'ANA, H; SANT'ANA-LOOS, R. Imagem e identidade: do autorretrato à *Afetividade Ampliada*. *PsicoDom*, Curitiba, n. 12, 2013. Disponível em: http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_12ed/

LOOS, H.; SANT'ANA, R.S. Cognição, afeto e desenvolvimento humano: a emoção de viver e a razão de existir. **Educar em Revista**, Curitiba, p. 171-188, 2007.

LOOS, H.; CASSEMIRO, L. F. K. Percepções sobre a qualidade da interação familiar e crenças autorreferenciadas em crianças. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 27, n.3, p. 293-303, 2010.

LOOS, H.; SANT'ANA, R.S.; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, S.I. Sobre o sentido do eu, do outro e da vida: considerações em uma ontologia acerca da alteridade e da resiliência. In: GUÉRIOS, E.; STOLTZ, T. **Educação e Alteridade**. São Carlos: EdUFScar, 2010, p. 149-164.

LOOS-SANT'ANA, H.; SANT'ANA-LOOS, R.S. **Seminário sobre o Sistema Teórico da Afetividade Ampliada**. Curitiba, maio/2013. Curso proferido na Linha de Pesquisa Cognição, Aprendizagem e Desenvolvimento Humano da Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

LOOS-SANT'ANA, H.; SANT'ANA-LOOS, R. S. Educação integral...? Cuidado com a entropia...! Reflexões em Afetividade Ampliada sobre a Educação Integral. In: PINHEIRO, M.; LIBLIK, A. M. P. (Orgs.). **A educação integral e integrada na Universidade Federal do Paraná**. Curitiba: Setor de Educação da UFPR, 2014, p. 173-207.

LOUREIRO, A. C. P. L. **Sinais invisíveis**: projeto de sinalização urbana do morar na rua em Brasília. Monografia (Graduação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em:
<http://bdm.bce.unb.br/handle/10483/1478/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Loureiro%2C+Ana+Carolina+Pacheco+Lobo>

LUNA, M. D; LOOS-SANT'ANA, H.; SANT'ANA-LOOS, R.; SILVA, N. C. Das dicotomias teóricas às práticas desarmônicas: a agregação e a integralidade dos fenômenos humanos são irrelevantes na Psicologia? **PsicoDom** (Curitiba) n. 11, julho/2013. Disponível em:
http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_11ed/

MILLER. J-A. A transferência de Freud a Lacan. In: **Percurso de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 75-98, 1988.

_____. A Imagem Rainha. In: **Lacan Elucidado**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 575-595, 1997.

_____. Saúde mental e ordem pública. **Revista Curinga-EBP**. Belo Horizonte, n.13, p.14-24, 1999.

_____. A imagem do corpo em psicanálise. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**. São Paulo: Edições Eolia, p. 17-27, 2008.

_____. Falar com o corpo. **VI Enapol**: Buenos Aires, 2013. Disponível em:
http://www.enapol.com/pt/template.php?file=Argumento/Conclusion-de-PIPOL-V_Jacques-Alain-Miller.html

MILLIET, M. A. **Lygia Clark**: Obra—Trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

NARDIM, T. As atividades de Allan Kaprow. **Revista Valise**, Porto Alegre, 2011. Disponível em:
[http://C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/Downloads/19892-80992-1-PB%20\(4\).pdf](http://C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/Downloads/19892-80992-1-PB%20(4).pdf)

OLIVEIRA, M. K. **Vygotsky – aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1993.

PALUDO, K.; LOOS-SANT'ANA, H.; SANT'ANA-LOOS, R. S. **Altas Habilidades/Superdotação: identidade e resiliência**. Biblioteca Juruá de Pesquisas em Afetividade Ampliada. Curitiba: Juruá, 2014.

PARENTE, A. A. M. Aura das palavras. v. 34, n. 52. **IPUSP**: São Paulo, p. 247-259, 2011. Disponível em:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000100026

PILLAR, A.D. (ORG.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Editora Mediação, 1999.

PINHEIRO, M. S. Artaud e a expressão como exigência vital. In: AMARANTE, P.; NOCAM, F. (Orgs.). **Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates**. São Paulo: Zagodoni, 2012.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Guimarães Rosa e a psicanálise**. Ensaaios sobre a imagem e a escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, T; MOTTA, L. **Encarnação da subjetividade/ Subjetivação da carne: notas sobre a alteridade e o corpo**. Brasília: UnB, 2004. Disponível em:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072004000100004&lng=pt&nrm=iso

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANT'ANA, R. S; LOOS, H.; CEBULSKI, M. C. Afetividade, cognição e educação: ensaio acerca da demarcação de fronteiras entre os conceitos e a dificuldade de ser do homem. **Educar em Revista** (Curitiba), p. 109-124, 2010.

SANT'ANA-LOOS, R. S. **Do método e da filodoxia na compreensão da realidade: o caso da leitura do projeto científico de L. S. Vygotsky para a Psicologia**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H. *A Afetividade Ampliada* enquanto meta-teoria: breve ensaio acerca do que nos faz humanos e repercussões para a Psicologia. **PsicoDom**, Curitiba, n. 12, dez/2013a. Disponível em:
http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_12ed/

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H. Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* e a noção de interação: breve síntese epistemológica – Parte I (Acerca da unificação da realidade e do método científico). **PsicoDom**, Curitiba, n. 12, dez/2013b. Disponível em:
http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_12ed/

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H. Sistema Teórico da *Afetividade Ampliada* e a noção de interação: breve síntese epistemológica – Parte II (acerca da anacronia entre teoria e prática). **PsicoDom**, Curitiba, n. 12, dez/2013c. Disponível em: http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_12ed/

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H. Célula Psíquica: a face estrutural da unidade básica da psique e da *Afetividade Ampliada*. **PsicoDom**, Curitiba, n. 12, dez/2013d. Disponível em: http://www.dombosco.sebsa.com.br/faculdade/revista_12ed/

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H. **Afetividade Ampliada**. Curitiba: Juruá [no prelo].

SANT'ANA-LOOS, R. S.; LOOS-SANT'ANA, H.; KLOEPPEL, A. J. “Para o Alto e Avante”: do *Pensamento Complexo* à *Afetividade Ampliada*. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis/UFSC [no prelo].

VIGOTSKI, L.S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGOTSKY, L.S. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WALLON, H. **A evolução psicológica da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WANDERLEY, L. **O dragão pousou no espaço**: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WITCOMBE, C. L. C. E. **The Vênus of Willendorf**, 2013. Disponível em: 72.52.202.216/~fenderse/Venus.htm

WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.